جيروم ستولنيتز

النقد الفني

دراسة جمالية وفلسفية







ترجمة فؤاد زكريا

النقد الفني

دراسة جمالية وفلسفية

تأليف
جيروم ستولنيتز

ترجمة
فؤاد زكريا



النقد الفني

Aesthetics and Philosophy of Art Criticism

جيروم ستولنيتز

Jerome Stolnitz

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٣١٣ ٠

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٦٠.
صدرت هذه الترجمة عام ١٩٧٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

مقدمة المترجم

قد تكون الفلسفة الخالصة ميدانًا يعترف بوجوده المشتغلون به، ولا يجدون صعوبة في رفض الحجج التي يحاول بها الآخرون إثبات أن هذا ميدان عتيق لم يعد له ضرورة في حياة الإنسان الحديث، ولكن الأمر يختلف حين يكون متعلقًا «بفلسفة شيء ما»، أعني فلسفة علم من العلوم مثلًا، أو فلسفة العلم عامة. ففي هذه الحالة لا يعود الميدان وقفًا على المشتغلين بالفلسفة وحدهم، بل يتدخل فيه المشتغلون بالعلم أيضًا، وينبغي أن تكون لهم فيه كلمتهم المسموعة. ولا بد أن تجد منهم مَن يؤكد أن علمه ليس بحاجة إلى «فلسفة»، أعني أنه ليس بحاجة إلى عملية التفكير الانعكاسي التي لا تعدو أن تكون تحليلًا وتشريحًا لما هو واقع في العلم، أو لما تم وقوعه، ولا يمكن أن تسهم في تقدم العلم بجديد؛ فالعلم ذاته يسير في طريقه قُدمًا، وينهض كل يوم على أيدي علمائه، أما فلسفة العلم فتقتصر على إلقاء نظرة راجعة إلى ما كان أو ما هو كائن، وأقصى ما تصل إليه هو أن تحلل ما هو بالفعل أمر واقع، دون أن تملك من أمر تغييره شيئًا. ألا تَمضي الرياضيات في طريقها إلى الأمام بفضل علماء الرياضة، دون أن تجني شيئًا ممن يتحدثون عن فلسفتها؟ وهل يؤثر «فلاسفة التاريخ» في مجرى التاريخ، أم أن التاريخ تصنعه الأحداث والأشخاص الذين يوجهونه، دون أن «يتفلسفوا» حوله؟ وهل أفاد العلم الطبيعي شيئًا من المجلدات الضخمة التي كتبت عن «فلسفة العلوم»، أم أن هذا العلم يُصنَع في المعامل، لا في أذهان المتفلسفين؟

هذا رأي لا ينكر أحد أن له أنصاره العديدين، الذين قد يتركون الفلسفة وشأنها في ميدانها الخاص، ولكنهم يأبون عليها التدخل في ميادين أخرى لن يكون لها فيها — حسب رأيهم — إلا تأثير معوق. وبطبيعة الحال فإن هناك ردودًا كثيرة يمكن أن توجه إلى أنصار هذا الرأي، منها، مثلًا، أن فلاسفة الرياضيات كان لهم بالفعل تأثيرهم في سير العلوم الرياضية (رسل، ووايتهد) وفلاسفة التاريخ قد أحدثوا بالفعل تغييرًا في مجرى التاريخ

(هيجل، وماركس)، وأن أعظم علماء الفيزياء في عصرنا الحاضر كانوا في نفس الآن علماء وفلاسفة في ميادينهم الخاصة (أينشتين، ودي بروليي ... إلخ) ولكن هناك ميدانًا خاصًّا يدور فيه صراع حاد بين أنصار الممارسة الخالصة وأنصار التفلسف: ذلك هو ميدان الفن.

فالتفكير الفلسفي في الفن أمر لا يعترف به معظم الفنانين، بل لا يعترف به كثير من النقاد الفنيين الذين يمارسون هذا التفكير ذاته في عملهم دون وعي منهم. وإذا كان أنصار التفلسف قد يتمكنون من إقناع خصومهم في الميادين التي ضربنا لها من قبل أمثلة، فإنهم في ميدان الفن بعينه يجدون أنفسهم إزاء صعوبة من نوع فريد؛ ذلك لأن الفن هو مجال الإبداع الفردي، وهو ميدان العبقرية التلقائية التي تتجاوز القواعد ولا تعترف بالقيود. ألست ترى الفنان يسخر من مجرد البحث النظري في ميدانه؟ ألا تجد الموسيقيَّ العبقري يثور على ما يتلقاه من تعليم منظَّم، ولا يقبل منه إلا أدنى حد، ثم تتفجر طاقاته الخلاقة فتطغى على كل ما تلقاه قبل ذلك من أصول وقواعد؟ وإذا كان الفنان ينظر إلى التعليم النظري في صميم ميدانه على هذا النحو، فكيف تراه ينظر إلى محاولة «التفلسف» في هذا الميدان، أعني إلى البحث النقدي عن مجموعة من المبادئ العامة التي تسري على الفن من حيث هو ظاهرة، ويُفترض أن كل اتجاه فردي ليس إلا تجسُّدًا جزئيًّا لها؟

إن أحدًا لن يستطيع أن ينكر أن البحث الفلسفي قد لقي في ميدان الفن مقاومة أشد مما لقيه في أي ميدان آخر. وما زال الكثيرون إلى اليوم ينكرون «هذا الشيء» المسمى بفلسفة الفن، مؤكدين أن كل ما هنالك إنما هو «فن» فحسب؛ فإما أن تكون من الخالقين المبدعين، وإما أن تكون من المشاهدين المتذوقين، أما تلك الفئة الثالثة، فئة «المتفلسفين»، فلا يمثل نشاطها إلا سفسطة لفظية تخفي عنا الوجه النابض بالحياة للتجربة الفنية ذاتها. إنها عمل أناس عاطلين، عجزوا عن الاندماج المباشر في الفن، فأخذوا يدورون حوله بتحليلاتهم اللفظية العميقة التي لا تضيف آخر الأمر نغمة واحدة أو خطًّا واحدًا إلى تجاربنا الفنية.

هذا الرأي لا يقال بدافع مهاجمة الفلسفة بقدر ما يقال بدافع الحرص على الاحتفاظ للفن بحيويته وتلقائيته، والرغبة في الابتعاد عن كل ما يعوق مساره الحر الطليق؛ فهو، بالاختصار، رأي يقول به أصحاب نوايا طيبة. وما دامت النوايا طيبة، فلا بد أن يكون هناك مجال للتفاهم. وبالفعل يعد الكتاب الذي نقدم ها هنا ترجمته حديثًا طويلًا موجهًا إلى المشتغلين بالفن، ممارسة ونقدًا، محاولًا تحقيق التفاهم بينهم وبين المشتغلين بالتفلسف في هذا الميدان.

وليس من مهمة هذه المقدمة أن تقدم إلى القارئ تلخيصًا للموضوعات التي نوقشت في هذا الكتاب، أو النتائج التي توصل إليها. ومع ذلك ففي استطاعتي أن أقول، باطمئنان

تام، إن المؤلف قادر على إقناع أي قارئ بأن البحث الفلسفي والجمالي في مشكلات الفن له قيمته، لا من حيث هو تحليل فكري فحسب، بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الفنية، ويوسع فهمنا لها، ويفتح أمام الناقد والمتذوق آفاقًا جديدة يطل منها على ميدان الفن.

وحسبنا أن نشير في هذا الصدد إلى مسألة واحدة يؤكدها المؤلف بإلحاح، وهي ضرورة اتخاذ العمل الفني ذاتها محورًا لكل ما يقال في ميدان النقد، وأساسًا لكل تذوق. هذه القاعدة قد تبدو بديهية لا تحتاج إلى أي تأكيد. ومع ذلك فلو أمعنا النظر في دلالتها، كما يوضحها هذا الكتاب بدقة كاملة، لوجدنا أنها تنبه المتذوق والناقد معًا إلى شيء يغيب عنهما في كثير من الأحيان؛ فالمؤلف يحذر من نسيان العمل الفني ذاته، والإغراق في تفاصيل متعلقة «بالحياة الواقعية»، لا ترتبط مباشرة بالعمل الذي نتذوقه أو ننقده. وصحيح أن هناك أنواعًا من الفنون، كالروايات والمسرحيات بوجه خاص، تحيلنا في كثير من الأحيان إلى ميدان الحياة الواقعية، ولكن من الواجب ألا تخرج عن نطاق العمل، وننتقل إلى مجال الواقع، إلا بقدر ما يكون ذلك عونًا لنا على فهم ما هو موجود في العمل ذاته. ومعنى ذلك، ببساطة، أن تلك الأعمال النقدية التي تستطرد في الكلام عن شخصية الفنان، أو وقائع حياته، أو ظروف مجتمعه، دون أن تربط بين ما تقوله وبين العمل الفني ذاته، ودون أن توضح بطريقة مقنعة تأثير هذه الوقائع في العمل وكيفية انعكاسها عليه — لا تعدو أن تكون استطرادات ذات قيمة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية، ولكنها ليست نقدًا فنيًّا بالمعنى الصحيح.

والواقع أن المؤلف لا يمل من تكرار هذه النصيحة، وهي ضرورة اتخاذ العمل الفني ذاته، سواء من حيث العناصر المتضمنة فيه، ومن حيث الكل المتكامل الذي تؤلفه هذه العناصر، محورًا لكل نقد وكل تذوق. وفي استطاعتنا أن نتحدث عن انفعالات الفنان الشخصية أو عن بيئته أو عن أحوال عصره كما نشاء، بشرط أن نكون قادرين على إيجاد روابط واضحة بين ما نقول به وبين تركيب العمل الفني ذاته. أما أن «نشطح» في أحاديث نفسية أو تاريخية أو اجتماعية، ونتخذ من العمل الفني مجرد وسيلة لاستعراض معلوماتنا في هذه الميادين، دون أن نستطيع ربطها بالعمل الفني، ثم نظن بعد ذلك أننا نقدم نقدًا فنيًّا، فإن هذا دون شك وهْم كبير، بل إن المبالغة في الاستطراد مع العجز عن بيان أوجه الارتباط بينه وبين الموضوع نفسه، تشوه عملية التذوق الفني ذاتها؛ إذ إن كثيرًا من الناس يظنون أنفسهم قادرين على تذوق أعمال معينة لمجرد كونهم يستطيعون أن يتحدثوا عن سيرة الفنان المبدع أو عن الظروف الاجتماعية للعصر الذي كان يعيش

فيه، مع أن هذا كله لا تكون له قيمة، من وجهة النظر الجمالية، ما لم يرتكز على فهم أصيل للعمل الفني ذاته، وقدرة حقيقية على الاندماج فيه، وعلى استغلال كل هذه الوقائع الخارجة عن نطاق العمل في إلقاء مزيد من الضوء عليه.

والحق أننا لو طبقنا هذا المعيار على طريقة كتابة النقد الأدبي، والفني، وعلى طريقة التذوق في هذه المجالات، لوجدنا أن قدرًا كبيرًا منه ينبغي أن يستبعد على أساس أنه دراسات تاريخية أو نفسية أو اجتماعية قد تكون لها قيمتها في هذه المجالات الأخيرة، ولكنها لا تساعد على تذوق العمل الفني ذاته بطريقة أفضل، ولا تزيدنا فهمًا لعناصره.

ومع ذلك فإن اتخاذ الموقف المتطرف المضاد هو أمر لا يقل عن ذلك ضررًا، بل إنه يكاد يكون مستحيلًا من الناحية العلمية؛ فقد يُفهم من الملاحظات السابقة أنه كلما اكتفى الناقد أو المتذوق بالعمل ذاته، واستغنى عن العناصر الخارجة عنه، كان نقده أو تذوقه أفضل، ولكن الواقع أن أفضل الحالات هي تلك التي يركز فيها المرء انتباهه على العمل ذاته، ويستغل كل العناصر الخارجة عن العمل في إلقاء مزيدٍ من الضوء عليه. أما الاستغناء عن هذه العوامل تمامًا، والاعتقاد بأن التأمل الخالص كافٍ وحده، فهو، في رأينا، موقف مستحيل عمليًّا، فضلًا عن أنه مخالف لطبائع الأشياء؛ ذلك لأننا لا نستطيع أن نجد في حياتنا الواقعية ذلك المتأمل الخالص الذي يستحوذ عليه الانتباه للعمل ذاته إلى حد ينسى معه كل العوامل الأخرى المنتمية إلى مجال «الحياة الواقعية»، والتي قد تكون مرتبطة بالعمل الفني من قريب أو من بعيد. وحتى لو أمكن أن تتحقق هذه الحالة، فما أظن أنها هي الحالة المثلى لتذوق الفن؛ إذ إنها تضفي على الفن نوعًا من الانفصال والانعزال والتجرد، وتجعله ظاهرة قائمة بذاتها، مكتفية بنفسها عن كل ما عداها، فتتجاهل بذلك الموقع الحقيقي للفن داخل حياة متكاملة.

ومن جهة أخرى فإن هذا التأمل الخالص المتجرد للفن يتنافى مع وحدة الكائن الإنساني ذاته؛ ذلك لأن الإنسان، سواء أكان فنانًا مبدعًا أم متذوقًا للفن أو ناقدًا له، لا بد أن يكون له كيانه الموحد، الذي يؤثر كل جانب منه في بقية الجوانب ويتأثر بها. ومهما كان اهتمام المرء بالفن وانشغاله به، فلا بد أنه سيبدي هذا الاهتمام بوصفه «إنسانًا» متعدد الجوانب، ولن يستطيع أبدًا أن يفصل، على نحو قاطع، بين صفة «الفنان» فيه وسائر صفات «الإنسان».

ولا بد لكل من قرأ هذا الكتاب بإمعان أن يعترف بأن المؤلف قد عالج بما فيه الكفاية موضوع ارتباط الفن بسائر جوانب النشاط الإنساني، بل لقد بدا في بعض المواضع ميالًا

إلى النظرة الشاملة المتكاملة إلى الفن. ولكن الميل الغالب عليه هو تأكيد أهمية النظرة الخالصة إلى الفن، أي تأمل العمل الفني لأجل تأمله فحسب. وكما قلت من قبل، فإن مثل هذا التأكيد يمكن أن يكون فيه نفع عظيم، ولا سيما في الأوساط الثقافية التي يدور قدر كبير من النقد والتذوق الفني فيها «حول» العمل الفني دون أن يتغلغل فيه من داخله؛ فموقف المؤلف يمثل في هذا الصدد رد فعل مفيدًا غاية الفائدة، على الاتجاه إلى «الالتفاف» حول الأعمال الفنية بدلًا من مواجهتها مباشرة.

ولعل من المفيد أن نعرض، في هذا المقام، التعليلات التي يقدمها المؤلف لازدياد أهمية النظرة «الخالصة» إلى الفن في عصرنا الحاضر؛ ذلك لأن هذا العرض يقدم إلينا أنموذجًا لفكرة صائبة ترتكز على أسباب باطلة، أو لموقف سليم يقدم له تعليل متهافت؛ فالمؤلف يرى أن التطور الحديث للفن يتجه إلى مزيد من العزلة للفنان عن المجتمع.[1] وهو يذهب إلى أن فنان العصر الحديث لم يكتسب اعترافًا من المجتمع بكيانه من حيث هو فنان، إلا عن طريق انعزاله عنه: فالفنان الحرفي في العصور الوسطى والقديمة كان، بوصفه صانعًا، مندمجًا في المجتمع، ولكن لم يكن له كيان مستقل بوصفه فنانًا. أما فنان العصر الحديث فإنه اكتسب اعتراف المجتمع في نفس الوقت، الذي استقل فيه عنه، ولم يعد يخدم أهدافًا دينية أو شعائرية أو سياسية، بل أصبحت له شخصيته المستقلة، وصار إنتاجه خاضعًا لدوافعه الخاصة، لا لعوامل مفروضة عليه من المجتمع الخارجي.

هذا التعليل في رأيي يفتقر إلى الدقة، سواءً من الناحية المنطقية ومن الناحية التاريخية؛ فصحيح أن الفنان لم يعد في العصر الحديث واحدًا ممن يؤدون حرفة يحددها المجتمع ويتحكم في شروطها، بل أصبح ينتج كلما أحس بالرغبة في الإنتاج، ويمارس نشاطه إرضاءً لذاته. كل هذا صحيح، ولكنه لا يدل على الإطلاق على أن الفنان أصبح «منعزلًا» عن المجتمع، بل إن هذه التلقائية التي أصبح الفنان يمارس بها عمله، هي ذاتها التي زادته ارتباطًا بالمجتمع في كثير من الأحيان؛ فحين كان الفنان مجرد أداة في يد الكنيسة مثلًا لم يكن يستطيع أن يشارك في قضايا مجتمعه مشاركة واعية، أي أن اندماجه كان في هذه الحالة خارجيًّا أو آليًّا فحسب. أما عندما أصبح الفنان يبدع بوحي من ذاته، فقد أدى اكتمال شخصيته إلى توثيق الروابط بينه وبين القضايا الإنسانية لمجتمعه، لا إلى فصم هذه الروابط.

---

[1] انظر في هذا الجزء، الفصل الثاني، ص٣١–٣٢ من الأصل الإنجليزي.

وإذن فالاعتقاد بأن هناك اتجاهًا حديثًا إلى ازدياد الانفصال والتباعد بين الفنان وبين مجتمعه، وبأن هذا الاتجاه هو الذي أدى إلى زيادة الاهتمام بالنظرة الخالصة إلى الفن، هو اعتقاد أقل ما يقال عنه إنه يتنافى والواقع التاريخي. والأصح أن يقال إن الاتجاه إلى مزيد من الاهتمام بتأمل الأعمال الفنية «من داخلها» هو رد فعل على النزعة النفسية والاجتماعية المفرطة، التي ظهرت بوضوح في النقد والتذوق الفني في العصر الحديث.

وعلى الرغم من أن المؤلف قد أخطأ في تعليل الظاهرة التي نحن بصددها، فإنا نستطيع أن نستشف من معالجته للموضوع حلًّا معقولًا للإشكال الذي تثيره هذه الظاهرة؛ فليس هناك، في واقع الأمر، تضاد بين «النظرة الخالصة» إلى الفن وبين النظرة النفسية أو الاجتماعية إليه، أو بين ما يسمى أحيانًا بنظرية «الفن للفن» و«الفن للمجتمع»، بل إن في استطاعة المرء أن يأتي بتحليلات اجتماعية ونفسية كما يشاء، بشرط أن يوضح بطريقة مقنعة كيف ترتبط هذه التحليلات بعناصر تنتمي إلى صميم العمل الفني ذاته. وفي هذه الحالة تكون الارتباطات الاجتماعية (أو النفسية) للفن مؤدية إلى فهم أعمق لما هو متضمن في داخله، وتكون النظرة الاجتماعية (أو النفسية) إلى الفن مكملة، لا مناقضة، للنظرة الخالصة إليه.

وأود في ختام هذه المقدمة أن أشير إلى صعوبة رئيسية واجهتها في ترجمة هذا الكتاب، وهي الصعوبة المتعلقة بالألفاظ الإنجليزية التي تترجم كلها بكلمة «الجمال» ومشتقاتها؛ فمن الشائع ترجمة لفظ (Aestheties) بعلم الجمال، ومع ذلك فإن المؤلف يخصص فصولًا كاملة لإثبات أن هذا العلم يمكن أن يتناول القبح، أو التنافر، بقدر ما يتناول الجمال، أي أن الفن لا يتخذ من الجمال وحده موضوعًا له، ولكن لفظ «علم الجمال»، من جهة أخرى، أشد تأصُّلًا في لغتنا الحالية من أن يستطيع المرء الاستغناء عنه نهائيًّا. ولذلك فقد لجأت، في المواضع التي يؤكد فيها المؤلف وجود موضوعات أخرى للفن غير الجمال، إلى استخدام لفظ «الإستطيقا» بدلًا من «علم الجمال»، لكي يتسنى القول إن الإستطيقا تبحث في الجمال والقبح معًا. أما في المواضع التي لم يكن لفظ «الجمال» يهدد بأن يثير فيها التباسًا، فقد استخدمت تعبير «علم الجمال».

كذلك تظهر صعوبة أخرى متعلقة بالتعبير الإنجليزي (fine arts)، الذي أصبح من السائد ترجمته ب «الفنون الجميلة»، مع أنه قد يكون من الضروري أحيانًا تحديد الفارق بين الصفة (fine) والاسم (fineness) من جهة وبين لفظ (beauty) وكذلك لفظ

(aesthetic) من جهة أخرى. وقد كنت أشعر بقصور التعبير في الحالات التي اضطررت فيها إلى استخدام لفظ «الجمال» للدلالة على كل هذه المعاني المتباينة. وآمل أن يتفق المشتغلون بالفنون الجميلة على مصطلحات تعفي الباحثين من مثل هذا الحرج. ولي ملاحظة أخيرة، هي أن المؤلف كثيرًا ما كان يوجه كلامه إلى «الطالب» بينما تعمدت في الترجمة أن أغير هذا اللفظ بحيث يكون الكلام موجهًا إلى القارئ، ذلك لأن الكتاب في رأيي ليس موجهًا إلى الطلاب فحسب؛ ففي الكتاب من المعلومات القيمة، ومن التحليلات العميقة، ما يجعله ذا فائدة غير قليلة للباحث وللقارئ المثقف، فضلًا عن الطالب. وفي اعتقادي أنه لو تنبه المشتغلون بالفن، ممارسةً ونقدًا وتذوقًا، إلى هذا الكتاب، وتعمقوا قراءته، لساعد على تبديد كثير من الأوهام التي ترسبت طويلًا في النفوس، ولأدى إلى أن يكتسب تفكيرهم وتعبيرهم وحديثهم في هذا الميدان مزيدًا من العمق، وهو في رأيي كسب غير هين.

القاهرة
فؤاد زكريا
ديسمبر ١٩٦٧م

الباب الأول

التجربة الجمالية

الفصل الأول

دراسة علم الجمال

(١) الفلسفة – نقد اعتقاداتنا

لو كان عليَّ أن أختار لفظًا واحدًا أصف به وظيفة الفلسفة و«روحها»، لكان هذا اللفظ هو أنها نقدية. غير أن من الواجب ألا يسيء المرء فهم هذا اللفظ؛ إذ إن له في الحديث اليوم عادة معنى أضيق من ذلك الذي أقصده؛ فعندما نقول، في حديثنا المعتاد، إننا «ننتقد ذلك الشخص»، نعني عادةً أننا نجد فيه عيبًا. غير أن الفلسفة ليست «نقدية» بهذا المعنى؛ فهي ليست تنقيبًا عن العيوب؛ وهي ليست «مزدرية دائمًا»، كما يفعل أولئك الأشخاص سَيِّئُو الطبع الذين نعرفهم جميعًا.

والصحيح أن الفلسفة نقدية بمعنًى أوسع؛ فهي في هذا المعنى تفحص شيئًا لكي تحدد نقاط قوته وضعفه. وبهذا المعنى تكون الدراسة النقدية متعلقة بمزايا الموضوع الذي تدرسه فضلًا عن عيوبه، ولكن، ما الذي تدرسه الفلسفة بطريقة نقدية؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ليست هينة إلى الحد الذي يتبادر إلى الذهن. ومع ذلك يمكن القول إن الفلسفة تنتقد بعضًا من أهم الاعتقادات التي يأخذ بها البشر وأوسعها انتشارًا، كالاعتقاد مثلًا بأن الله موجود. وهناك مثل آخر هو الاعتقاد بأن ثمة أفعالًا معينة؛ كالوفاء بالوعد أو الولاء للوطن، ينبغي علينا أن نقوم بها، وأفعالًا أخرى؛ كالكذب أو الغش في الامتحانات، تتصف بأنها خطأ من الوجهة الأخلاقية. ومن الأمثلة الأخرى الاعتقاد أو الإيمان بأهداف أو «قيم» معينة للحياة البشرية ينبغي علينا أن نسعى إليها، كالحصول على أكبر قدر يمكننا أن نناله من اللذة، أو العكس، أي الحب المسيحي القائم على التضحية بالنفس.

ولقد وَصفتُ الاعتقادات التي تنتقدها الفلسفة بأنها «هامة وواسعة الانتشار» معًا. ولا شك أن الأمثلة التي أوردناها تدل بوضوح على أن هذه الاعتقادات واسعة الانتشار بالفعل؛ فكل إنسان بالغ تقريبًا، في أية حضارة أو أي عصر تاريخي عاش فيه، كان، ولا

يزال، يأخذ بنوع معين من الاعتقاد في كل هذه المسائل. ولو تريث القارئ لحظة ليفكر في هذا الأمر، لتبين له أن هذا يصدق عليه هو ذاته أيضًا، مهما كان من غموض اعتقاداته أو عدم تحدد معالمها على نحو قاطع.

على أننا لا نستطيع أن ندرك أهمية الاعتقادات التي تدرسها الفلسفة، ما لم نبحث في أهمية الاعتقادات بوجه عام. إن الاعتقادات ليست أصنافًا موضوعة على رفوف مخازننا العقلية، تظل عادةً دون استخدام، وإن كنا ننفض الغبار عنها أحيانًا ونستخرجها من أماكنها — من أجل استخدامها في جلسة مناقشة ودية مثلًا، بل إنها أهم من ذلك بكثير؛ إذ إنها تسيطر على مجرى حياتنا وتوجهه؛ فنحن نسلك دائمًا على هدى اعتقاداتنا. والأمور التي نعتقد بصحتها عن العالم وعن أنفسنا لها أهمية حاسمة في اتخاذنا قرارًا بأن نؤدي فعلًا معينًا بدلًا من فعل آخر، وفي أن نستهدف غاية معينة بدلًا من غاية أخرى. واعتقاداتك عن نفسك تحدد اختيارك لميدان تخصصك في الكلية، كما أن اعتقاداتك عن الآخرين تحدد اختيارك لصديقك الحميم من بين زملائك.

ومن هنا فإن أمورًا عظيمة الأهمية تتوقف على صحة اعتقاداتنا. ويمكن القول بوجه عام إن السلوك لن يكون مثمرًا وناجحًا ما لم يكن مرتكزًا على اعتقادات موثوق منها. أما السلوك الذي يفتقر إلى استنارة الاعتقاد الصحيح فلا بد له أن يكون منحرفًا عقيمًا؛ إذ يكون نتاجًا للخرافة، أو «التخمين» أو العادة الجامدة.

والاعتقادات التي تدرسها الفلسفة هي تلك التي تكمن من وراء سلوكنا في المجالات الرئيسية للتجربة البشرية؛ ففي حالة الأخلاق، لا تهتم الفلسفة بقرار أخلاقي معين، مثل: هل أكذب لأربح في هذه الصفقة؟ — بقدر ما تهتم بمبادئ الصواب والخطأ التي يرتكز عليها مثل هذا القرار؛ فالشخص الذي له مبادئ أخلاقية غير سليمة، لا بد أن يسلك بطريقة مرذولة مستقبحة. وهذا يصدق أيضًا على مجال التجربة الذي سوف نتناوله هاهنا بالبحث — أعني الإبداع والتذوق الفني. فاستمتاعنا بالفن — إن كنا ممن يستمتعون به — يتوقف على اعتقاداتنا بشأن طبيعته وقيمته. وهنا أيضًا نجد أن الاعتقادات الباطلة تؤدي — كما سنرى فيما بعد بالتفصيل — إلى سلوك لا جدوى منه.

والآن، ما الذي يعنيه بالضبط قولنا إن الفلسفة «ناقدة» لاعتقاداتنا؟ فلنعترف، بادئ ذي بدء، بأن معظم اعتقاداتنا المتعلقة بأمور حيوية كالدين والأخلاق غير نقدية بصورة واضحة. وفي استطاعتنا أن نقول إن القارئ لو تريث مرة أخرى ليفكر في اعتقاداته في هذه الأمور، وسأل نفسه عن السبب الذي دعاه إلى الأخذ بهذه الاعتقادات، لوجد في معظم

الحالات أنه لم يصل إلى هذه الاعتقادات نتيجة لتفكير جاد متمعن فيها، بل الأصح أنه قَبِلها متأثرًا بسلطةٍ ما، أي بفرد أو نظام معين. أدخل في ذهنه هذه الاعتقادات. وقد تكون هذه السلطة أبويه أو معلميه، أو الطائفة الدينية التي ينتمي إليها، أو أصدقاءه. وكثير من اعتقاداتنا مستمد مما نطلق عليه، بطريقة غير محددة بدقة، اسم «المجتمع» أو «الرأي العام». والذي يحدث عادة هو أن هذه السلطات لا تفرض علينا تلك الاعتقادات، بل إننا نتمثلها أو نمتصها من «المناخ الفكري» الذي ننشأ فيه. وهكذا فإن معظم اعتقاداتك المتعلقة بأمور مثل وجود الله أو كون الكذب صوابًا في أية حالة، هي مخلفات تلقيتها من السلف.

غير أن هذا لا يعني بطبيعة الحال أن هذه الاعتقاداتِ باطلة أو غير صحيحة بالضرورة، فقد تكون صحيحة كلَّ الصحة. والواقع أن المعتقدات المنقولة من السلف إلى الخلف تصمد أحيانًا مع الأيام، ولكن المسألة هي أن الاعتقاد لا يكون صحيحًا لمجرد كون سلطة معينة تقول إنه كذلك. فلنفرض أني سألتك في صدد اعتقادٍ معين: «كيف تعرف أن هذا صحيح؟» فلا جدال في أنك لو أجبت: «لأن أبويَّ (أو أساتذتي أو أصدقائي ... إلخ) قالوا لي ذلك»، لَمَا كانت هذه بالإجابة المرضية؛ فهذا ليس في ذاته ضمانًا لصحة الاعتقاد؛ إذ إن أمثال هذه السلطات كثيرًا ما أخطأت، فقد اتضح بطلان قدر كبير مما كان أجدادنا يعتقدون به عن الطب وتوارثته الأجيال اللاحقة. كما أن التلاميذ — لحسن الحظ — كانوا منذ المدارس الأولى يجدون أخطاءً فيما يقوله لهم معلِّموهم، ويحاولون أن يكوِّنوا بأنفسهم اعتقادات أصح. وبعبارة أخرى: فحقيقة الاعتقاد ينبغي أن ترتكز على صفاته الخاصة. ولو علمك أبواك أن الإفراط في أكل التفاح الأخضر خطر على الصحة، لكان تأكيدهم هذا صحيحًا، لا لأنهم يقولون ذلك، بل لأن هناك وقائع معينة (مؤلمة إلى حد بعيد) تثبت صحته. ولو اعترفت بـ «قانون» علمي قرأت صيغته في كتاب مدرسي، فمن الواجب ألا يكون اعترافك به راجعًا إلى أنه وارد في كتاب مدرسي، بل لأنه يرتكز على أدلة تجريبية واستدلالات رياضية. فلن يكون لنا الحق في الأخذ باعتقاد معين إلا عندما يكون هذا الاعتقاد مؤيدًا بأدلة ومنطق سليم، ولكن معظمنا، كما قلت من قبل، لا يختبرون اعتقاداتهم على هذا النحو.

وهنا يأتي دور العمل «النقدي» الذي تقوم به الفلسفة. فالفلسفة ترفض قبول أي اعتقاد لا تثبت صحته بأدلة واستدلالات. والاعتقاد الذي لا يمكن البرهنة عليه بهذه الطريقة لا يستحق ولاءنا العقلي، وهو عادة مرشد غير مأمون للسلوك. وإذن فالفلسفة

تأخذ على عاتقها مهمة البحث الفاحص في الاعتقادات التي نكون قد قبلناها بطريقة غير نقدية من سلطات متعددة. ولا بد لنا أن نتخلص من ضروب التحامل والانفعالات التي تشوه اعتقاداتنا في كثير من الأحيان. ولا تقبل الفلسفة السماح لأي اعتقاد باجتياز الاختبار لمجرد كونه مستندًا إلى تراث، أو لأن الناس يجدون رضاءً انفعاليًّا في الأخذ به كما أن الفلسفة لا تقبل اعتقادًا لمجرد كونه يُظن متمشِّيًا بوضوح مع «التفكير الشائع»، أو لأن أناسًا حكماء قد نادوا به، وإنما تحاول الفلسفة ألا تأخذ أي شيء «قضيةً مسلمًا بها»، أو «على أساس الثقة»، فهي تكرس نفسها للبحث الدائب الصريح، لكي تتأكد إنْ كانت لاعتقاداتنا مبررات، وتعرف إلى أي مدًى تكون لها هذه المبررات. وعلى هذا النحو تعصمنا الفلسفة من الانحدار إلى مستوى الاستسلام العقلي والقطعية الذهنية التي يتعرض لها البشر جميعًا.

ولما كان علم الجمال، أو فلسفة الفن كما يُسمَّى أحيانًا، فرعًا من الفلسفة، فإن ما قلناه عن الفلسفة عامةً يصدق على علم الجمال بدوره؛ فعلم الجمال يأخذ على عاتقة القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور مثل: ما طبيعة «الفن الجميل»؟ وما الذي يميز الفنان المبدع من غير الفنان؟ وأي نوع من التجربة يعد «تذوق» الفن؟ ولماذا كانت هذه تجربة قيمة؟ وهل يمكننا أن نبتَّ في الخلاف حول الفن، كما يحدث عندما يقول «أ» إن موسيقى الجاز «مثيرة» و«حافزة للخيال»، ويقول «ب» إنها «همجية» و«مجرد ضوضاء»؛ أو عندما تختلف أنت وصديقك حول قيمة فنان معين، مثل تشايكوفسكي؟ وما الذي يعنيه القول إن شخصًا معينًا له «ذوق سليم» أو «ذوق أفضل» من شخص آخر؟ هل تعني هذه العبارة أي شيء على الإطلاق؟ وما وظيفة الناقد؟ وهل للرقابة على الفن أي مبرر؟ وإن كان لها مثل هذا المبرر، ففي أي الظروف؟ وما أهمية الفن في التجربة البشرية؟

هذه الأسئلة تمثل نوع المشكلات التي سندرسها ها هنا. ولا حاجة بنا إلى إدراجها تحت أي «تعريف» قاطع «لعلم الجمال»، حتى لو كان ذلك ممكنًا؛ ذلك لأن أي تعريف كهذا لن يكون له إلا معنًى ضئيل، أو قيمة تافهة، بالنسبة إلى القارئ في هذه المرحلة. وسوف يجد هذا القارئ في الفصل الحالي فيما بعد تحديدًا أكثر تنظيمًا للمشكلات الرئيسية في علم الجمال والطرق التي ترتبط بواسطتها بعضها مع البعض، ومع ذلك فإن الوسيلة الوحيدة لمعرفة ما يختص به علم الجمال هي أن نرى كيف يقوم هذا العلم بنقد اعتقاداتنا المتعلقة بهذه المسائل.

ولكن، ما هي بالضبط اعتقاداتنا في هذه المسائل؟ وهل في استطاعة القارئ، حتى لو كان قادرًا على تقديم إجابة عن كل من الأسئلة السابقة، أن يذكر بوضوح ما الذي يعنيه بها؟ إن هذه الاعتقادات، شأنها شأن اعتقاداتنا في مجالَي الأخلاق والدين، غير نقدية في العادة. ونظرًا إلى أننا لم نفكر فيها عادة قبل أن نقبلها، فإنها تكون غامضة غير محددة المعالم. وعلى ذلك فلا بد لنا من أن نوضح ما الذي نعنيه حين نستخدم ألفاظًا مثل «الفن»، و«الجميل» و«الذوق السليم». وهذه خطوة لا غناء عنها لكي نكون «ناقدين» لاعتقاداتنا؛ ذلك لأننا لا نستطيع أن نسوق أدلة في صف اعتقاداتنا أو ضدها ما لم نعرف بدقة كنه ما نعتقد.

وبعد أن نعبر عن اعتقاداتنا بقدر من الوضوح، قد نجد أننا نعتقد بأمور متعددة مختلفة، لا بأمر واحد، فيما يتعلق بمعظم المسائل السابقة أو كلها. وقد نشعر بالذعر حين نكتشف ذلك، غير أن هذا ليس بالأمر المستغرب؛ ذلك لأن اعتقادات معظم الناس حول هذه المسائل إنما هي مجموعة غير منتقاة من العبارات الشائعة التداول، والأفكار غير المتعمقة، والانفعالات التي تتخذ مظهر الأفكار. ومن مهمة البحث النقدي أن يكشف النقاب عن هذه كلها بطريقة منهجية منظمة. وقد نعرف أيضًا شيئًا آخر عن معتقداتنا يكون أكثر تثبيطًا للهمم، هو أننا ليست لدينا اعتقادات مختلفة عن المسألة الواحدة فحسب، بل إن هذه الاعتقادات قد تتناقض فيما بينها أحيانًا، فنحن نأخذ باعتقادين كل منهما مضاد للآخر منطقيًّا، بمعنى أنه لو كان أحدهما صحيحًا، لما أمكن أن يكون الآخر صحيحًا. وهكذا قد يرى المرء أن رأي أي شخص في قيمة عمل فني معين يتساوى مع رأي أي شخص آخر؛ ومع ذلك قد يسحب رأيه في وقت آخر لصالح حكم صادر عن «خبير» أو ناقد محترف؛ لأنه يرى أن الأخير تتوافر لديه المؤهلات الخاصة لإصدار حكم على الفن. وليس هذا النوع من التناقض الذاتي بدوره أمرًا مستغربًا؛ إذ إن «الموقف الطبيعي (common sense)» حافل بأمثال هذه المتناقضات، وهي تمر بنا في معظم الأحيان دون أن نلاحظها، لا لشيء إلا لأن ما نسميه «الموقف الطبيعي» لا يتريث أبدًا لكي يختبر انتقاداته. ومن هنا كان من المهام الأخرى للفلسفة «النقدية» أن تكشف عن هذه المتناقضات المنطقية وتتغلب عليها. وأخيرًا فإن علم الجمال يخضع اعتقاداتنا للاختبار الصارم المستمد من الشواهد، لكي يحدد إن كان الواقع يؤيدها. وإذن فنظرًا إلى غموض اعتقاداتنا، وتباينها، وتناقضها، فلا بد أن يتضح للطالب أن اتخاذ موقف «نقدي» منها ليس بالأمر الهين.

(٢) لماذا ندرس علم الجمال؟

على أن هناك مسألة سابقة تقتضي انتباهنا، قبل أن نواصل سيرنا، فقد قلت إن الفلسفة «ناقدة» بلا انقطاع، ولكن إذا كان الأمر كذلك، فهلا ينبغي على الفلسفة أن تكون ناقدة «لذاتها»، أيضًا؟ الواقع أن الفلاسفة دأبوا، طوال تاريخ الفلسفة، على طرح أسئلة نقدية عن أهدافهم ومناهجهم، وعن قيمة الاشتغال بالفلسفة — فلنكن إذن «نقديِّين» منذ البداية الأولى، ولنتساءل: «لم ندرس علم الجمال؟» هل هناك أية أسباب معقولة تجعل الدارس يهتم بمسائل كتلك التي أوردناها من قبل؟ في اعتقادنا أن لهذا الاهتمام أسبابًا أفضل من تلك التي دفعت طالب الجامعة — في القصة الساخرة القديمة — إلى اختيار مقرراته الدراسية دون أي اعتبار للموضوع ذاته، بل على أساس مبدأ واحد هو ألا تبدأ أية محاضرة فيها قبل الساعة العاشرة، ولا يقع أي مُدرَّج تُلقى فيه المحاضرة بعد الطابق الثاني.

ولعل أفضل طريقة لمواجهة هذا السؤال هي أن نناقش حججًا معينة تحاول إثبات أن علينا ألا ندرس علم الجمال. هذه الحجج كما سنرى فيما بعد، تحاول إثبات أن دراسة علم الجمال لا ضرورة لها، أو عقيمة، أو حتى ضارة. ولا جدال في أن من واجبنا أن ننجح في الرد على هذه الحجج، إذا استطعنا ذلك. ولعل أحدًا لا يتوقع، في حالة إخفاقنا في الاهتداء إلى الرد أن «نغلق الحانوت» ولم نكد نبدأ بعد دراستنا. غير أن هذا لا ينقص من قدر هذه الحجج التي يُعد بعضها قويًّا بحق، فحتى لو لم تكن هذه الحجج تثبت القضية التي ندافع عنها، فإن لها فائدتها لأنها تحول بيننا وبين الوقوع في أخطاء خطيرة في تفكيرنا المتعلق بعلم الجمال؛ فهي تعيننا على أن ندرك بوضوح هدف الدراسة الجمالية، والمناهج التي ينبغي أن نستخدمها في دراستنا هذه.

فما هي إذن الحجج التي تساق ضد دراسة علم الجمال؟

الحجة الأولى: هناك ميادين أخرى للدراسة — كعلم النفس وعلم الاجتماع وتاريخ الفن وتحليل الأساليب الفنية — تستطيع الإجابة عن جميع الأسئلة الخاصة بالفن؛ فهذه الحجة تقول إذن إنه لا حاجة إلى علم الجمال، لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة، بل من ميادين أخرى، فلكي نعرف مثلًا ما الذي يحدث في تجربة تذوق الفن، نتوجه إلى عالم النفس؛ إذ إنه هو الذي يستطيع القيام بتحليل وتفسير الحالات النفسية للإدراك، والانفعال، والخيال … إلخ، التي تؤلف هذه التجربة. وبالمثل فإذا شئنا أن نفهم التركيب النفساني للفنان المبدع، وكيف يختلف عن غير الفنانين من الناس، فإن علم النفس هو

وحده الذي يستطيع أن يعيننا. أما أصول الفن في المجتمع، وعلاقاته المتبادلة مع النُّظُم الاجتماعية الأخرى كالدين والاقتصاد والأخلاق، وأهميته في الحضارة البشرية، فهي أمور يفسرها علم الاجتماع والأنثروبولوجيا. كما أن متابعة تطور «أساليب» وعصور فنية، كالرومانتيكية، وتطور «أنواع» فنية، كالرواية، هي مهمة مؤرخي كل فن من الفنون. ولا يمكن أن يفسر لنا أمورًا «كالهارموني» في الموسيقى، أو تأثير أساليب كالاستعارة في الأدب، إلا من كان متمرسًا في الفنون الخاصة. ولو أردنا تفسيرات وتحليلات لأعمال فنية معينة، بحيث نستطيع أن نتذوقها على نحو أكمل، لاستشرنا نقادًا في كل الفنون، أو الفنانين أنفسهم. وبهذا نكون قد أوردنا المصادر الرئيسية لمعرفتنا المتعلقة بالفن. ونظرًا إلى أن هذه المصادر تقدم إلينا كمية هائلة من المعلومات، فإن دراسة علم الجمال، كما تقول هذه الحجة، لا داعي لها ولا ضرورة.

فكيف يمكن الرد على هذه الحجة، إن كان هذا الرد ممكنًا على الإطلاق؟ من الواضح أولًا أننا اكتسبنا بالفعل معظم ما نعرفه عن الفن من ميادين البحث هذه. وإن علم الجمال ليكون مفلسًا منذ البداية لو أنكر ذلك، وحاول أن يجعل من نفسه بديلًا عن هذه الدراسات الأخرى. ومع ذلك فإن النتيجة التي تنتهي إليها الحجة — وهي أن علم الجمال لا يستطيع أن يضيف شيئًا — لا تنبع من هذه المقدمة؛ ذلك لأن الدراسات الأخرى، كما ستحاول المناقشة الآتية أن تثبت، تترك مسائل حاسمة معينة عن الفن دون أن تمسها.

فمن الجدير بالملاحظة أن أي ميدان من الميادين المتعددة المذكورة من قبل لا يبحث صراحة في مسألة تعد أساسية بالنسبة إلى دراسة الفن، وهي: لماذا كان للفن الجميل قيمة؟ إن الاعتقاد بأن للفن. مرتبة رفيعة بين «الأشياء الطيبة في الحياة» هو اعتقاد يكاد يكون عامة. بل إن هناك من يرون أن الفن له أعظم قيمة بين كل الإنجازات التي تستطيع التجربة البشرية أن تحققها. ويقوم علم الجمال «بنقد» هذه الاعتقادات: فهل الفن حقيقة رائع وجدير بالاهتمام إلى الحد الذي نعتقد؟ وإن كان الأمر كذلك، فما الذي يشكل قيمة الفن؟

هذه أسئلة أساسية لا يستطيع عالم النفس أو عالم الاجتماع أن يقدم إجابة عنها؛ فهو في كثير من الأحيان يفترض مقدمًا قيمة الأعمال الفنية في أبحاثه؛ فعالم النفس قد يختبر ردود أفعال عدد كبير من الناس إزاء الفن «الجيد» و«الرديء». أو قد يقول عالم الاجتماع إن حضارة معينة أنتجت فنًّا «عظيمًا» نظرًا إلى تنظيم مجتمعها. غير أن كلًّا

منهما لا يختبر معنى لفظ «جيد» أو «عظيم» كما يُطبق على الفن، وإنما تُترك عملية تحليل المعنى للباحث في علم الجمال. وفضلًا عن ذلك فإن علم النفس وعلم الاجتماع لا يقدمان عرضًا شاملًا للمعرفة المكتسبة من جميع الفروع التي تبحث في الفن، وضمنها علماهما، وتاريخ الفن، والنقد الفني، إلخ، ولكن هذه بعينها هي مهمة علم الجمال، الذي يقوم بها من أجل اكتساب معرفة محيطة شاملة بالفن، متخذًا من هذه المعرفة أساسًا للإجابة عن الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية. وعلى ذلك فإن علم الجمال يختلف عن تلك الدراسات الأخرى لأنه يتصدى لمشكلات القيمة، ولأنه يستفيد بطريقة شاملة من كل ميادين البحث الأخرى المتخصصة في الفن.

ولكن، قد يقال ردًّا على ذلك إن عالم النفس يستطيع أن يقدم إجابة كافية عن هذه الأسئلة. ذلك لأن كون العمل الفني جيدًا أو رديئًا يتوقف على نوع التجربة التي يمر بها المرء وهو يتأمله. ولنبحث، لإيضاح هذه المناقشة، في مثل بسيط، وليكن عملًا لا يكون «قيِّمًا» إلا لأنه يثير انفعالًا شديدًا (وليس هذا المثل فرضيًّا تمامًا؛ إذ إن هناك أشخاصًا عديدين يبدو أن هذا بعينه هو رأيهم). فإن كان الأمر كذلك، فعلينا أن نرجع إلى عالم النفس لنعرف منه إن كان للعمل[1] المعين مثل هذا التأثير. أما الأشخاص أنفسهم فكثيرًا ما يكونون مضطربين، لا يُعتمد عليهم، عندما يصفون تجاربهم «الباطنة»، ففي استطاعة عالم النفس أن يحدد إن كانت قد حدثت إثارة انفعالية، وما مدى هذه الإثارة، ولِم ولَّدها هذا العمل الفني بعينه، وما إلى ذلك.

ولكن، هل يثبت ذلك أن في استطاعة علم النفس تفسير قيمة الفن؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بشرط واحد، وهو شرط حاسم: هو أن يكون من الممكن إثبات أن إثارة الانفعال الشديد هي بالفعل ما يجعل للفن قيمة. غير أن هذا أمر لا يمكن أبدًا إثباته عن طريق علم النفس وحده؛ فمن الممكن الاعتراض على أي تعريف كهذا «للقيمة» الفنية من خلال الاستجابات النفسية للفن، وكثيرًا ما اعتُرِض عليها بالفعل. ويعتقد معارضو هذا الرأي أن قيمة الفن لا تتوقف على الاستجابة التي يثيرها في البشر، بل يرون أن قيمة الفن كامنة فيه. ومن هنا كانوا يرون أن من الخطأ المضحك ربط القيمة الفنية بالخلجات والانتفاضات التي قد يشعر بها بعض الناس، وليس علينا بطبيعة الحال أن نبتَّ في هذا

[1] يستخدم لفظ «العمل»، هنا وفي مواضع أخرى، بدلًا من لفظ «العمل الفني».

الخلاف بين الآراء في الوقت الراهن؛ إذ إننا سنبحث المشكلة بشيء من التفصيل فيما بعد. والمسألة الحالية هي أن علم النفس لا يستطيع بذاته أن يحل هذا الخلاف. وفي مقابل ذلك يحاول علم الجمال أن يعرض بدقة تلك النظريات التي ذكرت بطريقة مجملة، وأن يفكر بإمعان في نتائجها، ويحدد نقاط قوتها وضعفها.

كذلك فإن الدراسات المتخصصة الأخرى للفن، كعلم الاجتماع والتاريخ، لا تستطيع بدورها أن تكشف عن قيمته؛ فهي تهتم بإبراز أهمية الأعمال الفنية في المجتمع الإنساني. غير أن الأعمال يمكن أن تكون «هامة» في التاريخ الاجتماعي سواء أكانت قيمة بوصفها أعمالًا فنية أم لم تكن. فمن الممكن أن يكون لقطعة أدبية أو موسيقية تأثيرٌ كبير في التغير الاجتماعي بوصفها وثيقة للدعاية، أو حافزًا على الثورة، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنها عمل فني جيد. وربما كان القارئ قد عرف القصة التي تُروى عن مقابلة لنكولن لهارييت بيتشر ستو (Harriet Beechor Stowe)، مؤلفة رواية «كوخ العم توم»، خلال الحرب الأهلية الأمريكية، وقوله لها: «أهذه هي السيدة الصغيرة التي أثارت الحرب الكبيرة؟» فإذا سلَّمنا بأن رواية «كوخ العم توم»، قد ساعدت بالفعل على بلورة الشعور المضاد للرق، فإن هذا لا يستتبع القول إنها رواية جيدة بدرجة ملحوظة.

وهناك مسألة أخرى، لها أهمية أعظم حتى من مسألة قيمة الفن، تغفلها وجهات النظر غير الفلسفية إلى الفن؛ تلك هي السؤال: «ما الفن؟» ذلك لأن ميادين الدراسة التي تحدثنا عنها من قبل تستخدم كلها لفظ «الفن»؛ لأنها تبحث في الفن من وجهة نظر أو أخرى، ولكنها لا تبحث في معناه بطريقة منهجية. ومن هنا فإن من الواجب أن يعالج علم الجمال هذه المسألة بدورها.

ولكن قد يرد امرؤ على ذلك قائلًا: ولكن هذه الدراسات الأخرى لا يتعين عليها أن تبحث في هذه المسائل؛ ففي استطاعتها أن تجمع معلومات عن الفن، منظورًا إليه من وجهة نظر نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو تطبيقية ... إلخ دون أن تعبأ بمسائل «رفيعة المستوى» مثل «طبيعة الفن». ولهذا الرد قدر من الصحة، ولكن عليك أن تلاحظ أنك إذا قلت ذلك، فأنت إنما تسلِّم ضمنًا بالمسألة موضوع البحث — أي إنك تسلِّم بأن هذه الدراسات لا تجيب عن هذه الأسئلة المتعلقة بالفن، بل إنها في الواقع تخفق في الإجابة عن طائفة من أهم وأول الأسئلة التي يمكن أن تُوجَّه عن الفن. وهكذا تثبت عدم كفاية الحجة الأولى التي ترمي إلى إثبات أن دراسة علم الجمال غير ضرورية.

ومع ذلك فليس صحيحًا أن يقال إن المسائل التي يبحثها علم الجمال ليست لها أهمية بالنسبة إلى الدراسات غير الفلسفية للفن. صحيح أن هذه الدراسات تستطيع المضي في طريقها أحيانًا دون القيام بتحليل جاد لطبيعة الفن وقيمته؛ فقد يكتب مؤلف «تاريخًا اجتماعيًّا» للفن دون أن يخوض هذه المسائل، ولكن حتى في هذه الحالة، لا يكون ما يقوله واضحًا تمامًا لو لم يعمل أبدًا على تفسير ما يعنيه «بالفن»، واكتفى بأخذ هذا اللفظ «قضية مسلَّمًا بها» (أما لو تصدى لهذه المسألة، لدخل بالفعل ميدان علم الجمال).

غير أن من الممكن، في ميادين أخرى، أن يؤدي الامتناع عن اتخاذ موقف فلسفي من الاعتقادات الأساسية إلى نتائج وخيمة. ولنتأمل في هذا الصدد نقد الفنون؛ فالبعض يقول إن عمل الناقد مختلف تمامًا عن عمل المفكر الجمالي، بل مضاد له؛ ذلك لأن الناقد يهتم بأعمال فنية معينة أي هذه القصيدة أو هذا التمثال — ويحاول تحليلها وتفسيرها، ويقرر إن كانت لهذا العمل قيمة، ويحدد مدى هذه القيمة إن وجدت. ومن هنا لم تكن المسائل «التجريدية» في علم الجمال تعنيه في شيء.

وإذن فالناقد يقول عن عمل فني إنه «جميل» أو إنه «فن عظيم» أو «أفضل من العمل السابق للفنان نفسه». ومع ذلك فإن حكم الناقد لا تكون له دلالة كبيرة ما لم نعرف الأسباب التي دفعته إلى إصداره؛ فامتداحه للعمل أشبه ما يكون بالصياح «مرحى!»؛ وهو لا ينبئنا بشيء سوى أنه يحب العمل، ما لم يكن في استطاعته أن يفسر استحسانه للعمل ويدافع عنه، فلا بد له أن يكون قادرًا على أن يذكر بوضوح ما الذي يعنيه «بالجمال» أو «العظمة» في الفن. ولا بد له أن يحدد صراحة ما هي معايير القيمة التي توصل في ضوئها إلى حكمه. ولو لم يفعل ذلك، لكان نقده غامضًا إلى حد ميئوس منه، ولما فهمنا ما هو بصدد الكلام عنه على الإطلاق. ويمكننا أن نأتي لذلك بتشبيه غاية في البساطة، فنقول إنه أشبه بالقول إن درجة الحرارة ٥٠، دون أن نحدد إنْ كان المقصود هو المقياس المئوي أو الفهرنهيتي. وعلى ذلك فإذا شاء الناقد أن يقوم بعمله بطريقة معقولة فلا بد له من أن يفكر في طبيعة القيمة الفنية.

والأرجح أن معظم النقاد يوضحون بالفعل نوع معايير القيمة التي يستخدمونها، وإن كان الكثيرون لا يفعلون ذلك إلا بطريقة ضمنية أو غير مباشرة. ومع ذلك فكثير من هؤلاء النقاد لا يكونون فلسفيين بما فيه الكفاية في طريقة وصولهم إلى اعتقاداتهم المتعلقة بالقيمة، مما ينجم عنه أن يكون نقدهم للفن تافهًا أو لا قيمة له؛ ذلك لأن النقاد (شأنهم شأننا جميعًا) معرَّضون لأخذ معايير القيمة من التراث أو من سلطة معينة دون

تساؤل، وهو أمر يثبته تاريخ النقد الفني. وقد تكون هذه المعايير صالحة للحكم على أعمال فنية تنتمي إلى عصر معين أو أسلوب معين. غير أن الناقد يسلم بأنها ذات صحة شاملة، وبأنها تصدق على جميع الأعمال الفنية. وعندما يطبق هذه المعايير على فن من نوع مختلف تمامًا، يسيء الحكم عليه كلية. وهو في ذلك أشبه بمن يستخدم معايير بطل رفع الأثقال في الحكم على مزايا عازف بارع للبيانو، فإذا كان الناقد يؤمن مثلًا بأن اللوحة المصوِّرة تكون جيدة إذا كانت تصور موضوعات عالمنا اليومي وأشخاصه بأمانة، ويطبق هذا المعيار على ما يسمى بالفن «الحديث»، الذي لا «يشبه» شيئًا على الإطلاق، فسوف ينتهي إلى النتيجة التي سمعناها جميعًا — وهي أن هذا الفن «مريع»، أو «مزيف»، أو أي شيء قد يكون أسوأ حتى من ذلك. غير أن الخطأ قد لا يكون خطأ اللوحة، وإنما هو خطأ الناقد؛ فمعايير القيمة عنده ضيقة ومحدودة أكثر مما ينبغي. ولو فكر بمزيد من التمعُّن واتساع الأفق في طبيعة القيمة الفنية، لكان من الجائز أن يغير معاييره، ولجاز أن يجد معايير للقيمة أكثر اتصالًا بالموضوع، يمكن على أساسها النظر إلى الفن المعاصر على أن له قيمة بطريقته الخاصة، وعلى ذلك فإن من واجب الناقد، شأنه شأن كل شخص آخر مشتغل بالفن، أن يختبر الاعتقادات الكامنة التي تتحكم في نظرته إلى الفن. ولو لم يفعل ذلك، لحصر نفسه في حدود قطعية لا مهرب منها.

ولنقدم مثلًا آخر للأهمية الحيوية لعلم الجمال بالنسبة إلى الدراسة غير الفلسفية للفن؛ فإجراء التجارب حول الطريقة التي يستجيب بها الناس للفن كان يحدث في مجال علم النفس باستمرار منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. وكان الأمل معقودًا عليه في الوصول إلى إجابات دقيقة منضبطة عن كثير من أسئلة علم الجمال التي ظلت تُناقَش قرونًا طويلة. وقد أمكن عن طريق التجريب، ولا سيما في السنوات الأخيرة، الوصول إلى بعض النتائج القيمة، ومع ذلك فإن نتائج التجريب السيكولوجي كانت في معظم الأحيان غير مشجعة؛ إذ إن الاستنتاجات التي كان يتم التوصل إليها كانت تافهة، بل كانت سخيفة أحيانًا، حتى عندما كانت تُعرض بطريقة رياضية وإحصائية شديدة الدقة، فما السبب في ذلك؟ إن السبب الرئيسي، كما أود أن أثبت الآن، هو أن علماء النفس كثيرًا ما قصروا في القيام باختبار «نقدي» لاعتقاداتهم بشأن طبيعة الفن وقيمته، وهي أمور كانوا يأخذونها «قضيةً مسلَّمًا بها» عند تصميمهم لتجاربهم.

فقد أجرى علماء النفس عددًا لا حصر له من التجارب، كانوا يقدمون فيها إلى جماعات كبيرة من الناس أشكالًا هندسية بسيطة، كمستطيلات ذات أشكال مختلفة، أو

بقع من الألوان. وبعد ذلك كان يطلب إلى المجرب عليهم أن يفاضلوا بين هذه الأشكال، ويحددوا ما هي الأشكال أو الألوان التي يجدون فيها لذة أعظم. وهكذا يتضح في تجربة تجرى على ٤٥٥٦ شخصًا أن اللون الأزرق مفضل على القرمزي، أو أن اللون البرتقالي أقل الألوان جاذبية على الإطلاق،[٢] وفي تجربة أخرى يتضح أن الشكل الذي يجمع بين الأسود والقرمزي والرمادي مفضل على ذلك الذي يجمع بين الأصفر والرمادي والأحمر،[٣] وهكذا.

والآن، فما قيمة هذه النتائج؟ لقد كان القائمون بهذه التجارب يأملون أنه إذا أمكن تحديد مدى الشعور باللذة إزاء ألوان منفردة، فعندئذٍ يمكن تفسير قيمة أعمال فنية؛ «فمن الممكن، آخِر الأمر، النظر إلى التأثير المركب للوحات أو أعمال معمارية أو مناظر طبيعية على أنه تأثير لألوان تبعث لذة بدرجة معينة، وتجمعها علاقات ... تبعث لذة بدرجة معينة.»[٤] غير أن هذه المحاولة عقيمة منذ البداية؛ فدلالة وقيمة لون مأخوذ على حدة، تختلفان اختلافًا تامًّا عما تكونان عليه داخل اللوحة؛ ففي العمل الفني الكامل يكون مظهر اللون وقدرته على إمتاعنا وإثارة خيالنا وانفعالنا، متوقفًا على العلاقات المتبادلة مع كل شيء آخر في اللوحة، فاللذة التي يبعثها تتأثر بتركيب الصبغة اللونية، والطريقة التي يرتبط بها بالألوان الأخرى، والأنماط الشكلية للخطوط والكتل في اللوحة، والناس أو الحوادث التي تؤلف «الموضوع»، والقدرة التعبيرية الانفعالية للعمل بأسره، وعلى عديد من العوامل الأخرى؛ فالأخضر المصفر إذا ما جرد عن لوحة من لوحات «تولوز لوتريك» قد يبدو سخيفًا أو فارغًا، على حين أنه لا يكون كذلك على الإطلاق عندما نراه داخل اللوحة الكاملة، وعلى ذلك فإن أي استدلال من التجارب المتعلقة بالبقع اللونية على قيمة الأعمال الفنية لا بد أن يكون مضللًا إلى أبعد حد. وكما يقول الأستاذ مورجان، فإن «الاستجابة للوحة الفنان إل جريكو (El Greco) على حائط متحف ليست مماثلة على الإطلاق للمقارنة بين مستطيلات من الورق المقوى ... ومن الصعب أن نرى ... كيف

[٢] ألبرت ر. تشاندلر: الجمال والطبيعة البشرية، ص٧٢–٧٣. Albert R. Chandler: Beauty and Human Nature (N. Y., Appleton–Century, 1934).

[٣] المرجع نفسه، ص٨٤–٨٩.

[٤] المرجع نفسه، ص٧١.

يمكن الجمع بين أي عدد من مقارنات الورق المقوى هذه، الواحد منها فوق الآخر.»[5] من أجل تفسير استجابتنا للأعمال الفنية. والواقع أن كثيرًا من علماء النفس قد ضلوا الطريق لأنهم لم يفكروا بطريقة نقدية في طبيعة الفن، ولم ينتفعوا من النتائج التي يصل إليها علم الجمال. ولو كانوا قد فعلوا ذلك لأدركوا الفوارق الهامة بين أجزاء العمل الفني وبين العمل الفني ذاته.

وهناك وجه آخر من أوجه النقص في هذا النوع من التجريب؛ فقد افترض علماء النفس أن قيمة الفن تقاس تبعًا لمقدار ما نشعر به إزاءه من لذة. وقد يظن المرء أن من الواضح أن الأعمال الفنية تكون جيدة إذا كانت تجلب لذة، ورديئة إذا لم تكن كذلك. ومع ذلك فإن هذا واحد من الاعتقادات التي يتخذ منها علم الجمال موقفًا «نقديًّا». ولو أمعنت الفكر في هذا الاعتقاد، فهل تجد نفسك عندئذٍ على استعداد للقول إن كل الأعمال الفنية القيمة تبعث لذة؟ وماذا نقول عن التراجيديا، مثل «ماكبث»؟ إن هذا العمل لا يعد عادة فنًّا «جيدًّا» فحسب، بل إنه يعد فنًّا «عظيمًا». ومع ذلك فإنه تصوير مؤلم للشر وخيبة الأمل. وليس في وسعنا، في هذا المقام، أن نبحث في «مفارقة التراجيديا»، بل سنتحدث عنها فيما بعد. ومع ذلك فلزام علينا أن نتنبه، في الوقت الحالي، إلى أن التجريب السيكولوجي قد افترض، باستخفاف، صحة شيء ينبغي أن يختبر بطريقة نقدية.[6]

ولنلخص الآن مناقشتنا للحجة الأولى القائلة إن دراسة علم الجمال غير ضرورية، لأن هناك دراسات أخرى تبحث في الفن وتستطيع أن تجيب عن جميع أسئلتنا، فقد رأينا أن هذه الحجة باطلة، وأن هناك أسئلة حاسمة معينة عن الفن لا تستطيع دراسة من هذه الدراسات أن تختبرها. كما رأينا أن عدم القيام بهذا الاختبار كثيرًا ما يضعف أبحاثها أو يجعلها باطلة. ومن هنا كان لزامًا على الدراسات غير الفلسفية أن تستعين بالتفكير الذي يتم في ميدان علم الجمال.

---

[5] دجلاس ن، مورجان: «علم النفس والفن اليوم» (مقال).

Douglas N. Morgan: “Psychology and Art Today” “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, IX, (1950), p. 94.

وقد أعيد طبع هذا البحث في كتاب «مشكلات علم الجمال»، نشرة فيفاس وكريجر.

Eliseo Vivas and Murray Krieger, eds.: “The Problesms of Aesthetics” (N.Y, Rinehart, 1953) pp. 30–47.

[6] هناك نقطة ضعف أخرى في أمثال هذه التجارب سنشير إليها فيما بعد، انظر الفصل التالي.

ومن جهة أخرى فإن علم الجمال لا يملك أن يتجاهل هذه الدراسات الأخرى، فلا بد له أن ينتبه إلى نتائجها، وأن يستعين بها على الإجابة عن أسئلته المتعلقة بطبيعة الفن وقيمته. ولو لم يفعل علم الجمال ذلك لكان يمارس نشاطه في فراغ، فليس في وسعه أن يتكلم كلامًا مفهومًا عن الفن «بوجه عام» إلا إذا ألَمَّ بالشواهد المتعلقة بأعمال فنية معينة، وهي الأدلة التي تتراكم لدى علماء النفس ومؤرخي الفن ونقاده … إلخ. وهذا يؤدي بنا إلى توجيه نصيحة إلى قارئ هذا الكتاب، فعليك دائمًا أن تختبر ما يقال هنا بتطبيقه على معرفتك الخاصة عن الفن، وما تعلمته في دروس الأدب وغيره من الميادين. وبطبيعة الحال فإن هذه المعرفة محدودة على الدوام (إذ إنه لا يوجد شخص لديه معرفة شاملة للفنون جميعًا)، غير أن الرجوع إلى هذه الشواهد هو وحده الذي يتيح لنا أن نكون فكرة واضحة عن اعتقاداتنا. وندرك إن كان لها مبرر أم لا.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والدراسات غير الفلسفية للفن يكمل كل منهما الآخر؛ فعلم الجمال ليس بديلًا عن أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من الميادين، ولا بد له من أن ينظم نتائجها ويرتبها حتى يصل إلى اعتقادات سليمة عن الفن. كما أن الدراسات غير الفلسفية تستطيع الانتفاع من هذه الاعتقادات في توجيه أبحاثها. وينبغي علينا أن نكون على استعداد لتغيير اعتقاداتنا في ضوء الشواهد الجديدة، كما ينبغي أن تتخذ الفروع الأخرى؛ كعلم النفس، من اعتقاداتنا المعدَّلة بدورها مرشدًا لأبحاثها التي ترمي إلى كشف مزيد من الشواهد. هذه هي الطريقة التي تقدم بها كل معرفة بشرية، وتلك عملية ليست لها نهاية.

الحجة الثانية: إن دراسة علم الجمال عقيمة؛ لأن قيمة الفن لا تعرف إلا بواسطة تجربة شخصية مباشرة، فلو شئت أن تعرف طبيعة الأعمال الفنية وتفهم معنى تذوقها والاستمتاع بها، فكل ما عليك هو أن تمر بالتجربة المباشرة، تجربة مشاهدتها والاستماع إليها. أما إذا حاولت أن تفعل ذلك بالتفكير في الفن والكلام عنه، فإن مآلك حتمًا — كما تقول هذه الحجة — إلى الإخفاق.

هذه حجة قديمة جدًّا، وهي ما زالت شائعة جدًّا حتى يومنا هذا والواقع أن مثل هذه الحجة لم توجَّه فقط ضد علم الجمال، بل لقد وجهت أيضًا ضد كثير من المواقف النظرية الأخرى تجاه التجربة البشرية. وأول ما نود أن نقوله هو أن من الواضح أن ممارسة تجربة معينة تختلف في نواحٍ كثيرة عن التفكير فيها أو معرفة شيء عنها؛ فأكل وجبة ليس مماثلًا لدراسة علم وظائف الأعضاء أو التغذية؛ ورؤية اللون الأحمر ليست

مماثلة لصياغة قوانين في علم الضوء، وبالمثل فإن قراءة رواية أو سماع سيمفونية يختلف عن الاختبار النقدي لاعتقاداتنا عن الفن، وإذن فهذه الحجة تفيد في الحيلولة دون الخلط بين هذين الأمرين، هذا إذا لم تكن لها أية فائدة أخرى، فدراسة علم الجمال لا يمكن أن تكون بديلًا عن التذوق العميق المباشر للفن.

غير أن ما نحن بصدده هو فهم تجربتنا، وليس ثمة تجربة تفسر ذاتها، فتجربة رؤية اللون الأحمر لا تفسر كيف نتوصل إلى ممارسة هذه التجربة، أو ما هي العمليات التي تحدث أثناء ممارسة التجربة. ولا بد لمعرفة ذلك من أن نأخذ على عاتقنا دراسة تركيب أعيننا وجهازنا العصبي، وطبيعة الموضوعات الفيزيائية، والضوء ... إلخ. ولا يستطيع أحد أن ينكر، بطريقة جدية، أننا قد اكتسبنا بهذه الطريقة معرفة مؤكدة عن الإحساس البصري. إن هذا النوع من المعرفة التصورية (conceptual) يتسم بأنه أوسع من الرؤية المجردة للون في أية تجربة بعينها. وهو يتمثل في مبادئ وتعميمات لا تصدق على تجربة رؤية واحدة فحسب، بل تصدق على عدد ضخم من هذه التجارب. وكما قلنا من قبل؛ فإن هذه المعرفة مختلفة عن المعرفة المكتسبة بالإحساس، ولكنها لاتقل عنها أهمية.

وبالمثل فإن الحجة القائلة إننا لا نستطيع أن «نعرف» الفن إلا بتجربته مباشرة لا تبدو مقبولة إلا لأن لفظ «نعرف» هذا غامض؛ فنحن نريد أن نتعلم ما هي الظروف التي تصبح لنا فيها تجربة تذوق جمالي، وعلى أي نحو تختلف هذه التجربة عن سائر التجارب الإنسانية. غير أننا لا نستطيع أن نعرف ذلك أبدًا من التجربة الخرساء ذاتها، بل لا بد لنا من أن نحلل كثيرًا من هذه التجارب ونقارنها ونفكر فيها حتى نكتسب فهمًا عقليًّا — وبالمثل فإن التجربة وحدها لا تستطيع أبدًا أن تفسر ما الذي نعنيه عندما نتحدث عن «الفن الجميل»، وكيف يختلف عن الموضوعات غير الفنية. وهنا أيضًا نجد أن التفكير حول مجموعة كبيرة من الموضوعات ينبغي أن يعقب التجربة المباشرة لواحد منها. وما لم يحدث ذلك، فإن التجربة البشرية تكون محدودة بدرجة مؤسفة.

ومع ذلك قد يقال إن المعرفة التصورية خارجة تمامًا عن مجال تجربة الإدراك المباشر للفن. فأي شيء قد نفكر فيه عن «الفن» لا صلة له باستمتاعنا بالأعمال الفنية الخاصة. غير أن هذا بدوره غير صحيح، كما سأحاول أن أثبت عند مناقشتي للحجة التالية.

الحجة الثالثة: إن دراسة علم الجمال ضارة، لأنها تجمِّد اهتمامنا بالفن، وتقضي على حيوية الأعمال الفنية وروعتها. وقد كتب الشاعر كيتس يقول:

ألا يفر كل ما هو خلاب هاربًا
بلمسة مجردة من الفلسفة الباردة؟ ...
إن الفلسفة لتحبس أجنحة الملاك،
وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط،
وتفرغ الهواء المسكون، والمنجم المحاط بالأسرار،
وتفكك نسيج قوس قزح.

«لاميا Lamia»

هنا يتحدث كيتس باسم الكثيرين ممن لديهم حساسية صادقة للفن وولع به، فلو حللنا الفن وحاسبناه على كل صغيرة وكبيرة، لجعلنا منه شيئًا جامدًا باهتًا؛ فلا يعود كائنًا تشيع فيه الحياة والنشوة المثيرة للخيال والقوة الانفعالية، بل إننا «نقتله لكي نشرحه». ولو توقفنا لكي نفكر في تجربتنا المتعلقة بتذوق الفن، وحاولنا أن نفهم العناصر التي تؤلفها، لكان في ذلك خنق لهذه التجربة. وإذن فلنتخلَّ عن هذا التحليل، ولنكتفِ بالاستمتاع بالفن، بطريقة تلقائية، وحتى أقصى مدًى ممكن. فما علم الجمال إلا ضرب من التجديف ينزع السر عما هو غالٍ نفيس، ولو أطلقنا له العنان «لحبس أجنحة الملاك».

ولو كانت هذه الحجة الموجهة ضد دراسة علم الجمال صحيحة، لكانت أقوى الحجج على الإطلاق؛ إذ لا يمكن أن يعاب على أي نشاط أكثر من كونه يحطم القيم الإنسانية، ولو كان علم الجمال يفسد بالفعل تذوقنا للفن، بحيث لا يعود الفن شيئًا مثيرًا يمكن الاستمتاع به، لكان ذلك أقوى سبب ممكن للامتناع عن دراسته، ولكن هل لعلم الجمال مثل هذا التأثير حقًّا؟

هذا جائز، ولكنا إذا أدركنا ما نفعله بوضوح، لما تعين أن يؤدي إلى ذلك. والخطر الأكبر الذي ينبغي تجنبه هو خطر الخلط بين تجربة التذوق المباشر وبين المعرفة الانعكاسية المتعلقة بالفن، وهما الأمران اللذان ميزنا بينهما عند مناقشة الحجة الثانية. ونحن نقع في هذا الخلط عندما نستخدم العمل الفني في اختبار اعتقاد أو نظرية معينة عن الفن تكون لها أهمية بالنسبة إلى دراستنا الجمالية، بدلًا من أن نستجيب لسحره

ولتأثيره الطاغي؛ فالإقبال على الفن بمثل هذا الاهتمام العقلي ليس هو الطريق إلى تذوقه، وبالمثل فإننا لو حاولنا أن نحلل تجربة التذوق من أجل الوصول إلى فهم لها، فلن نعود قادرين على الانتباه للموضوع الفني، بل إن هذه التجربة، شأنها شأن معظم تجاربنا الأخرى، ستنهار أو يتغير طابعها عندما تتعرض للاختبار الواعي بذاته. وعندئذٍ تكون النتيجة خسارة لنا. ذلك لأن «الأرجح أن تذوق الجمال أفضل من فهمه»،[٧] كما قال الأستاذ «لي Lee». وليس هذا حكمة صحيحة فحسب، بل إن من الواجب تأكيده بحذف كلمة «الأرجح». فهذا الحكم يظل صحيحًا حتى على الرغم من أن مسائل علم الجمال يمكن أن يكون لها في ذاتها قدر كبير من الطرافة والإثارة.

ومع ذلك فإن عملية إيضاح اعتقاداتنا وتبريرها ليست منفصلة تمامًا عن تذوقنا للفن، وكما قلنا من قبل، فإن الأهمية الأولى لاعتقاداتنا ترجع إلى أننا نسلك في ضوء ما نعتقد. فاعتقاداتنا عن الفن وما يجعل له قيمة تتحكم في نظرتنا إلى الأعمال الفنية وفيما تحاول أن «نستخلصه» منها. وهناك فارق كبير بين الاعتقاد بأن للفن قيمة لأنه مما يلذ لنا أن نراه أو نسمعه، والاعتقاد بأن وظيفته هي أن يخلق إثارة انفعالية، وكذلك بين هذين معًا والاعتقاد بأن ما ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني هو شخصية الفنان. فلنفرض مؤقتًا أن كل واحد من هذه الاعتقادات، أو جميعها باطل. ولنفرض أن الفن ليس في حقيقته ما تقول به هذه الاعتقادات، عندئذٍ لا يكون معتنقو هذه الاعتقادات مستمتعين فعلًا بالقيمة الحقيقية للفن، أو يكون قدر كبير من قيمته قد فاتهم. أما الاختبار النقدي لاعتقاداتهم، وبحث اعتقادات الآخرين، فقد يؤدي إلى نظرة أسلم إلى الفن، وبالتالي يجعل تجاربهم الفنية أكثر حيويةً وإرضاءً؛ فتحليل الفن، الذي تعترض عليه الحجة الثالثة، قد يكشف عن قيم جديدة ومجالات جديدة للاهتمام في الفن. وعندما يحدث ذلك — وكثيرًا ما يحدث — فإنه يؤدي إلى تكذيب الحجة؛ ذلك لأن خير دليل على أن دراسة الجمال لا تؤدي إلى تبلد إحساسنا بالفن هو أنها كثيرًا ما تجعل تذوقنا أكثر رهافةً وإرضاءً.

على أن الحجة الثالثة لم تكن موجهة ضد علم الجمال وحده، بل أيضًا ضد كل نوع من الحديث عن الفن «وتشريحه». وهذه الفئة الأخيرة تشمل المقررات الدراسية والمحاضرات

[٧] هارولد ن. لي: «الإدراك الحسي والقيمة الجمالية»، ص٩.

Harold N. Lee: "Perception and Aesthetic Value", p. 9.

Prentice–Hall Englewood Cliffs. N. J.

في الفن وفي «التذوق الفني». والواقع أن المقررات الدراسية المتعلقة «بالتذوق الفني» كثيرًا ما تكون بعيدة كل البعد عن تنمية الاهتمام بالفن؛ فهي في كثير من الأحيان تقضي على أي اهتمام قد يكون لدى الطالب في بادئ الأمر. ولهذا السبب يتحدث الكثيرون الآن عن «التذوق الفني» وفي أعينهم نظرة ازدراء وسخط. وفي اعتقادي أن السبب الرئيسي الذي يجعل هذه المقررات الدراسية ضارة إلى هذا الحد في كثير من الأحيان، هو أنها تطمس التمييز بين الاستمتاع بالفن والكلام عنه، ولكنا حين نفهم هذا التمييز، نستطيع أن نطبقه على تعليم «التذوق الفني». وعندئذٍ يستطيع مثل هذا التعليم أن يتجنب الأخطاء الرئيسية التي ألحقت به في الماضي أبلغ الأضرار. وهكذا فإن هذا الميدان، شأنه شأن ميدانَي علم النفس والنقد الفني، يستطيع أن ينتفع من أية مناقشات كتلك التي نقوم بها الآن.

الحجة الرابعة: إن دراسة علم الجمال عقيمة لأن الأعمال الفنية فريدة تمامًا، بحيث لا نستطيع أبدًا أن نجد أي شيء يصدق على الفن بوجه عام؛ فعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن «بوجه عام». وعلى ذلك فإنه يحاول أن يحدد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية الخاصة، غير أن الأعمال الفنية لا تشترك إلا في القليل، أو لا تشترك في شيء على الإطلاق، بل إن كل عمل فني بعينه فريد في نوعه، لا يشبه أي شيء آخر. فلنتأمل قصيدةً لِووردزورث، وأوبرا لِفاجنر، ولوحةً لِبيكاسو. إننا نسمي هذه كلها «أعمالًا فنية»، ولكن ما أعظم الفارق بينها! إنها تختلف على أنحاء واضحة معينة؛ إذ إن أحدها يتألف من كلمات، والثاني من زيوت على قماش … إلخ. والأهم من ذلك أن التجربة التي يثيرها أحدها فينا لا تشبه على الإطلاق تلك التي يثيرها الآخر. وهذا التفرُّد بعينه هو الذي نعتز به في العمل الفني؛ فالعمل هو العمل نفسه، وهو يختلف عن كل ما عداه في العالم. ولو حاولت أن تقول لشخص غارق في الحب إن موضوع حبه «لا يختلف عن أي إنسان آخر؛ فهو حيوان من الثدييات له رجلان وجهاز عصبي معقد.»، لنفد صبره منك، ولكان على حق في ذلك. فبرغم صحة ما تقول، فإنك تغفل نفس السمات المميزة للمحبوبة، التي تنفرد بها ذاتها الساحرة عن سائر البشر. ومثل هذا يَصدُق على الفن، فإذا فكرت في عمل تشعر نحوه بإعجاب خالص، وليكن روايةً أو لحنًا، لوجدت أنك تحبه نظرًا إلى السمة المميزة له، وهي الإثارة الخاصة للقصة أو جاذبية اللحن؛ فالأعمال الفنية ليست مثل دبابيس الورق أو السيارات التي تخرج من مصنع واحد، كلها متشابهة وكل منها مماثل في جودته للآخرين، وهكذا تنتهي هذه الحجة إلى أن من العقيم أن نحاول الوصول إلى أية تعميمات عن «الفن»، كتلك التي يحاول علم الجمال أن يصل إليها.

هذه الحجة على قدرٍ كبير من القوة، وينبغي أن نفكر فيها بجدية تامة.

إننا نعرف الأشياء، إلى حد بعيد، عن طريق السمات أو الخصائص التي تشترك فيها مع أشياء متعددة أخرى. فلنتأمل معرفة بسيطة مثل «هذه المنضدة خضراء». إن معرفة أن هذا الشيء منضدة، وليس كرسيًّا أو قطًّا، يقتضي منا أن نتعرف على خصائص معينة تتمثل في مناضد أخرى؛ إذ إن لها أرجلًا، وهي تستخدم لوضع وجبات الأكل، وتباع في محلات الأثاث … إلخ. وبالمثل؛ فالقول إنها «خضراء» يفترض معرفتنا بالتشابه بين لونها وبين لون أشياء أخرى؛ كالزرع والأعلام والملابس التي تُرى في عيد القديس باتريك.[٨] ولو لم تكن الأشياء متشابهة فيما بينها في نواحٍ معينة لما أمكننا التعرف عليها أو تصنيفها. ولو وجدنا أمامنا على حين غرة شيئًا مختلفًا من جميع الأوجه عن أي شيء آخر عرفناه من قبل، لوقفنا إزاءه حائرين تمامًا، ولكنا أشبه بالشخص الهمجي الذي يرى طائرة لأول مرة، ولكن حتى الهمجي ذاته يحاول أن يتغلب على جهله عن طريق وصف هذا الشيء الغريب على أساس تشابهه مع ما رآه من قبل، فيسميه «طائرًا ضخمًا». وربما كان أفضل أمثلة التفرد التام هو فكرة الله؛ فقد أكد التراث المسيحي مرارًا أننا لا نستطيع أن نسمي الله أو نصفه لأنه مختلف تمامًا عن أي كائن آخر. ونحن بالطبع نستخدم ألفاظًا مبنية على تجربتنا الخاصة، كما يحدث حين نقول إن الله محبة أو إنه عادل. غير أن هذه ليست إلا تقريبات ضعيفة الصلة بالأصل؛ إذ إن الطبيعة «المتعالية» لله ليست في واقع الأمر مماثلة لأي شيء مما رأينا أو عرفنا.

والآن، فلنطبق هذه الطريقة في الاستدلال على الفن؛ فكما نقول إن موضوعات معينة مناضد، فإننا نقول أيضًا إن بعض الموضوعات أعمال فنية. ويبدو أن هذا ينطوي ضمنًا على القول بأن هناك بالفعل خصائص مشتركة بين هذه الموضوعات، تتشابه بفضلها. والسؤال بالنسبة إلى علم الجمال هو: «ما هي هذه الصفات التي تجعل من الشيء عملًا فنيًّا؟»

على أن المدافعين عن الحجة الرابعة ينكرون أن تكون هناك أية خصائص كهذه؛ إذ إن الأعمال الفنية، على ما يقولون، فريدة. ومع ذلك فإن هذا الرأي لا يدعم حجتهم؛ ذلك لأن كل شيء فريد في ناحية معينة؛ فهذه المنضدة تشبه المناضد الأخرى، ومن هنا كان

---

[٨] عيد قديس أيرلندا الكبير، يُحتفل به في ١٧ مارس من كل عام بارتداء ملابس وغطاءات للرأس خضراء اللون. (المترجم)

في استطاعتنا معرفتها ووصفها بأنها منضدة. ومع ذلك فإن هذه المنضدة فريدة؛ لأنها توجد في هذه الغرفة بعينها، وفي قرصها هذه القطعة المحفورة الغريبة الشكل، وهي إرث تعتز به العائلة، فكل الأشياء إذن فريدة في جوانب معينة، ومتشابهة في جوانب أخرى. ولكل إنسان سمات جسمية أو نفسية تميزه. ومع ذلك فإن هذا لا يمنعنا من الاعتراف بتلك الخصائص المشتركة بين الناس جميعًا، ففردانية الشيء في نواحٍ معينة لا تحول بينا وبين معرفته.

ومن الجائز أننا سنجد، خلال دراستنا، أن أوجه الاختلاف بين الأعمال الفنية أهم بكثير من أوجه الشبه بينها. وقد نجد أن الجوانب التي تتشابه فيها الأعمال الفنية تافهة. وقد لا تفسر هذه السمات المشتركة القيمة التي نجدها في الفن، مثلما أن الوصف السطحي الذي اقتبسناه من قبل لا يفسر قيمه المحبوبة، فإذا كان الأمر كذلك، كان خيرًا لنا أن نكف عن الكلام عن «الفن» بوجه عام، وأن نكرس وقتنا للفنون الخاصة؛ كالشعر والموسيقى والعمارة … إلخ، ولأعمال فنية خاصة، ولكن كيف نتخذ هذا القرار ما لم نبحث بالتفصيل في طبيعة الفن، عن طريق اختبار أعمال فنية وبحث النظريات الرئيسية في الفن؟ وبعبارة أخرى فإن الطريقة الوحيدة التي نستطيع بها أن نكتشف وجود أوجه شبه هامة بين الأعمال الفنية هي دراسة علم الجمال. إن الحجة الرابعة يبدو أنها تقدم مخرجًا سهلًا؛ لأنها تقطع الطريق على الدراسة منذ البداية الأولى. ولكنها لم تقدم إثباتًا لموقفها، ولا يمكنها أن تفعل ذلك ما لم نكن قد أتممنا دراستنا. أما أن نقول من بادئ الأمر إن من المستحيل إيجاد تعميمات هامة عن الفن، فما ذلك إلا تعنت بحت في الرأي.

على أن لهذه الحجة فائدتها، بالرغم من كونها غير حاسمة. فهي تدفعنا إلى أن نتذكر دائمًا وجود فوارق بين الأعمال الفنية، وبذلك تعصمنا من الانزلاق إلى تعميمات متسرعة عن «الفن» في الوقت الذي لا نكون فيه قد قمنا إلا باستعراض لأعمال فنية محددة؛ فمن الواجب أن نعمل في الفن حسابًا لاختلافات الوسائط؛ كالأدب والتصوير والرقص والسينما وغيرها، وكذلك لاختلافات العصور «والأساليب». وعلى هذا النحو وحده يمكننا أن نكون على ثقة، نسبيًّا، من أننا لم تجاهل الفوارق البارزة بين الأعمال الفنية أو نتغافل عنها. وهذا أمر لا مفر منه إذا شئنا أن تكون اعتقاداتنا عن الفن منطبقة على وقائع الفن ذاتها. وفضلًا عن ذلك فإننا إذا توصلنا إلى بعض التعميمات عن الفن، فينبغي أن نتذكر أن الأعمال الفنية، كغيرها من الأشياء، تتميز بالفردانية مثلما تتميز بالتشابه. ومن الواجب ألا نترك الغشاوة تتراكم على بصيرتنا، فلا نرى في الأعمال الفنية سوى الخصائص التي

تشترك فيها مع أعمال أخرى، ولا ندرك ما هو مميز لها. فهذا أمر لا يقل ضرره في مجال تذوق الفن عنه في مجال الحب.

(٣) كيف ينبغي أن ندرس علم الجمال؟

كانت مناقشتنا حتى الآن تنطوي ضمنًا على جزء كبير من الإجابة عن هذا السؤال، ولكن نظرًا إلى أهمية السؤال، فإنا نراه جديرًا بإجابة صريحة في هذا المقام.

أول وأهم ما ينبغي أن يقال هو أن من الضروري أن ندرس علم الجمال بطريقة نقدية، ومعنى ذلك — كما رأينا من قبل — أننا يجب أن نكون على استعداد لتحدِّي اعتقاداتنا المتعلقة بالفن، لكي نحدد مواطن القوة والضعف فيها. وهذا أمر يتعين علينا عمله، سواء أكانت تلك هي اعتقاداتنا نحن أم اعتقادات «الرأي الشائع» أم «سلطة» ما. فلا بد لنا أن نطالب بأن يوضِّح معنى هذه الاعتقادات. ولا بد لنا أن نفحص طريقة التفكير التي توصلنا بها إلى هذه الاعتقادات، ونقرر إن كانت سليمة أم لا. ولا بد لنا أن نتبين إنْ كانت هذه الاعتقادات متسقة منطقية مع اعتقادات أخرى ثبتت صحتها أم لا. فإن لم تكن، فلا بد من رفضها. وبالإضافة إلى إيضاح معنى اعتقاداتنا وتحليل صحتها المنطقية، ينبغي أن نختبر صواب هذه الاعتقادات بفحص الشواهد المتصلة بها. وهذه تشمل، كما رأينا من قبل، الشواهد التي تتجمع في ميادين للدراسة كعلم النفس، وتاريخ الفن، والنقد الفني. أما إذا لم يكن الاعتقاد مؤيدًا بشواهد كهذه فإن من الواجب التخلي عنه. وحيث لا تكون الشواهد قاطعة، سلبًا أو إيجابًا، فإن من واجبنا الامتناع عن الحكم. وعلينا ألا نأخذ أبدًا بأي اعتقاد بدرجة من الإقناع تزيد على ما تبرره الشواهد المتوافرة.

أي إن من واجبنا، على حد تعبير الفيلسوف الأمريكي وليم جيمس، أن نحتفظ «بنوافذ الذهن» مفتوحة، فنبحث دائمًا عن شواهد جديدة، ونغير اعتقاداتنا عندما نجد هذه الشواهد. وينبغي أن نقاوم ذلك الإغراء القائم دائمًا، وهو إغراء قبول الشعارات الرنانة أو الآراء المتحيزة عن الفن، مهما بدا من جاذبيتها، دون اختبار نقدي لها. أما أولئك الذين يستسلمون لهذا الإغراء فإن خسرانهم مبين؛ فلا هم قادرون على أن يعرفوا إن كان لاعتقاداتهم ما يبررها. ولا هم يستمتعون بالرضاء والإثارة الحقيقية التي نجدها في عملية نقد الاعتقادات، وربما كان الأدهى من ذلك كله أن تجربتهم الفنية تكون شوهاء أو عمياء لضعف الاعتقادات التي يخوضون بها ميدان الفن.

ويترتب على ذلك كله أن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية. وهذا يعني ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن، وضرورة

إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع. فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أي شيء تقوله عن الفن من خلال التجربة العينية. وينبغي أن يُصاغ أي اعتقاد أو أية نظرية بوضوح كافٍ بحيث نستطيع أن نضعه موضع الاختبار أمام الشواهد التجريبية. أما الاعتقاد الذي لا ينجو من الإخفاق في هذا الاختبار إلا لأن صيغته تبلغ من الغموض حدًّا لا نستطيع معه أن نقرر أي الشواهد هي التي تأتي في صفه أو ضده، أو لأنه يشير إلى ما لا يمكننا ملاحظته أبدًا في التجربة البشرية، فينبغي أن نعده راسبًا في هذا الاختبار، ونصفه بأنه اعتقاد «لم تثبت صحته».

وتعني دراسة علم الجمال على هذا النحو أن من واجبنا تجنب خطأين كانا عاملَين على تشويه كثير من التفكير السابق في علم الجمال:

(١) فكثير من النظريات التقليدية في الفن والجمال لم تصل إلى استنتاجاتها عن طريق فحص أعمال فنية عينية وتجربة التذوق الفني، وإنما وضعت صيغة لنظرة مفرطة في الطموح عن «الوجود»، ثم استدلت من هذه على ما ينبغي أن تكون عليه طبيعة الفن. ولقد كانت هذه النظريات «الميتافيزيقية» في الفن تنطوي أحيانًا على استبصارات صحيحة، ولكن لما كانت نظرياتها في «الوجود» مشكوكًا فيها إلى حد بعيد، ولما كانت تتجاهل المعطيات التجريبية للفن والاستمتاع به، فإن النتائج التي تستخلصها كانت في معظم الأحيان ضئيلة القيمة. وقد وصف عالم النفس الألماني «فشنر Fechner» هذه النظريات بأنها تسير «من أعلى إلى أسفل». أما نحن فسوف ندرس علم الجمال «من أسفل إلى أعلى»، بحيث نبني نظرياتنا بقدر استطاعتنا، على الشواهد التجريبية.

(٢) قيل عن الفن كلام كثير، وكتبت عنه كتابات متعددة، تهدف ظاهريًّا إلى تفسير طبيعته وقيمته، ولكنها أدت في واقع الأمر إلى نتيجة مختلفة كل الاختلاف؛ إذ إنها لم تكن إلا شعرًا خياليًّا عن الفن؛ فهناك قدر كبير من علم الجمال، في الماضي والحاضر، كان مكرَّسًا للتغني بأمجاد الفن. وذلك بطبيعة الحال شاهد على القوة الكبرى والقيمة الهائلة للفن؛ إذ إن الناس عادة يكيلون المدح لما هو أقرب إلى قلوبهم. أما لو نُظر إلى هذه المدائح على أنها تفسيرات واضحة موثوق منها تجريبيًّا لطبيعة الفن، لَمَا أدى ذلك إلا إلى الخلط والاضطراب. فلنتأمل مثلًا: «تعريفات» مزعومة للفن مثل: «الفن هو الحائل الوحيد بيننا وبين الفوضى»، أو «الفن هو الوحدة بين الإنسان والطبيعة»، أو «الجمال هو التعبير الأسمى عن الوجود المطلق، كما يفصح عن نفسه من خلال الإنسان». إن عيب هذه التعريفات ليس كونها باطلة، بقدر كونها مفتقرة إلى الدقة، ولا تنبئنا إلا بأقل

القليل. وهي في الواقع تبلغ من الغموض حدًّا يصعب معه تحديد مصدر نلتمس لديه الشواهد التي نختبرها بها. فلنحاول إذن الابتعاد عن هذا الخيال الشعري ونحن ماضون في دراستنا.

وأخيرًا، فمن الواجب أن ندرس علم الجمال بإحساس من «حب الاستطلاع». وعلينا أن نحاول الاحتفاظ باهتمامنا «بالكشف»؛ أعني بكشف الجديد عن الفن وعن النظريات المختلفة فيه، والنور الذي يتطاير منها عندما تقدح كل منها ضد الأخرى، وعن علاقات الفن بغيره من مجالات التجربة البشرية. والحق أن دراسة علم الجمال يمكن أن تنطوي على إثارة بالغة بالنسبة إلى المثابرين على البحث والتنقيب، والمتمسكين بالروح «النقدية». وإنا لنجد لدى معظم الطلاب قدرًا كبيرًا من حب الاستطلاع التلقائي حول هذه المسائل، ما لم يقتل حب الاستطلاع هذا فيهم نتيجة لما يقرءونه في الكتب المدرسية أو ما يسمعونه في قاعات الدرس. وكل ما نرجوه ألا تقع دراستنا هذه في هذا الخطأ.

(٤) المجالات الرئيسية للدراسة

عندما نتحدث عن الفن والاستمتاع به، نستخدم ثلاثة ألفاظ رئيسية: هي «الفن» و«الإستطيقي» و«الجمال». ومن الجوانب الهامة في مهمتنا أن نصل إلى معانٍ واضحة دقيقة للألفاظ التي يستخدمها الناس دون دقة ودون تفكير. وسوف نكتفي الآن بتقديم تحليل مبدئي لمعنى هذه الألفاظ، والعلاقات بينها، وستكون هذه النقطة بداية لتحليل لاحق. وفضلًا عن ذلك فإن كلًّا من هذه الألفاظ يشير إلى ميدان مختلف من ميادين الدراسة في علم الجمال. ومن هنا فإن المناقشة الحالية ستفيدنا في معرفة الميادين الرئيسية التي ينبغي أن تتشعب إليها دراستنا، كما أنها ستفسر سبب معالجتنا لهذه الميادين بالترتيب الذي تظهر به في هذا الكتاب.

إن الناس كثيرًا ما يستخدمون ألفاظ «الفني» و«الإستطيقي» و«الجميل» كلًّا محل الآخر؛ فهم يعبرون عن إعجابهم بموضوع وضع له تصميم بارع رائع فيقولون إنه «فني بدرجة رفيعة» أو «إستطيقي إلى حد بعيد» أو «جميل». غير أن هذا استخدام يدعو إلى الأسف، لأنه يخلط بين ثلاثة أنواع من الوقائع يختلف كل منها عن الآخر كل الاختلاف. وإن معظمنا لندرك هذه الاختلافات ولو بطريقة غامضة؛ فلفظ «الفن» يشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري، وهكذا نتحدث عن

«الفنان الخلاق» وعن نتاج نشاطه، وهو «العمل الفني». و«الجمال» يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها. أما «الإستطيقي» فهو أقل هذه الألفاظ شيوعًا. وعندما يستخدم، يحتفظ في كثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليوناني الذي اشتُق منه (Aisthesis)؛ إذ إنه يشير إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها. ومن الواضح أن خلق الموضوعات، وقيمة الموضوعات، وإدراكها، هي أمور مختلفة كل الاختلاف. وسوف تزداد الفوارق بينها وضوحًا كلما سرنا في دراستنا شوطًا أبعد.

فتَحتَ عنوان «الفن» نود أن نعرف ما الذي يميز «الأعمال الفنية» من الموضوعات غير الفنية، وما الذي يميز «الفن الجميل fine art» بوجه خاص؟ ولكن كيف يرتبط الفن بما هو «جميل beautiful»؟

فلنقل في البدء إنه ليست كل الأعمال جميلة. ففي استطاعتنا جميعًا أن نتصور أعمالًا ليس لها مذاق أو طابع مميز أو أعمالًا قبيحة بمعنى الكلمة. وفضلًا عن ذلك فإن هناك أعمالًا جذابة أو مثيرة ولكنها لا تميل إلى تسميتها بـ «الجميلة». وعندما تكون هذه الأعمال محدودة النطاق، وليست لها قيمة طاغية، نصفها بأنها «لطيفة» أو «بهيجة». فيبدو أن من غير المعقول وصف مسرحية كوميدية رخيصة بأنها «جميلة»، وإن كان من الجائز أن نجدها مضحكة إلى حد صاخب. كذلك فإن هناك أعمالًا فنية يبدو أن صفة «الجميل» محدودة جدًّا بالنسبة إليها. تلك هي الأعمال الفنية الهائلة والشامخة بحق، مثل «الملك لير» لشكسبير والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن، وهي أعمال نصفها بأنها «جليلة sublime». وهكذا فإن من حقنا أن نستنتج أن فئة الأعمال الفنية ليست هي ذاتها فئة الموضوعات الجميلة.

ومن الممكن أن نصل إلى هذه النتيجة ذاتها لو درسنا هذه المسألة من الطرف الآخر: فليست كل الموضوعات الجميلة أعمالًا فنية؛ ذلك لأن فئة الموضوعات الجميلة تضم أيضًا موضوعات طبيعية لا تخلقها القدرة الفنية البشرية؛ فنحن نصف تكوينات السحاب الضخمة، والمناظر الطبيعية، والأزهار بأنها «جميلة»، بل إن كثيرًا من الناس يجدون مظاهر الجمال في الطبيعة أيسر تذوقًا من مظاهر الجمال في الفن.

وهكذا نستطيع أن ندرك الآن أن دراسة «الفن» تختلف كل الاختلاف عن دراسة «الجمال». فإذا شئنا أن نعرف ما الذي يجعل الشيء جميلًا، فلا يمكننا أن نقتصر على دراسة الأعمال الفنية، وإنما الواجب أن نبحث أيضًا فيما نعنيه «بالجميل» عندما نصف به مناظر وحوادث في الطبيعة. ولهذا السبب كان تعبير «فلسفة الفن» أضيق مما ينبغي

بالنسبة إلى دراستنا. فعلى الرغم من أن الأعمال الفنية هي أوضح الموضوعات الجميلة وربما أهمها، فإن اهتمامنا لن يكون منصبًّا على الفن وحده. وفضلًا عن ذلك، فقد اتضح لنا الآن أن «الجميل» له في ذاته معنًى أكثر تحدُّدًا من أن يصف جميع الموضوعات، الفنية منها وغير الفنية، التي نجدها ذات قيمة؛ فالأعمال الأدبية تكون أحيانًا «تراجيدية»، والسماء المرصعة بالنجوم في ليلة صيف توصف بأنها «جليلة». وهذان مفهومان ينبغي أن نعمل لهما حسابًا في مناقشتنا للقيمة، إلى جانب مفهوم «الجمال» لهذا السبب أيضًا لم يكن من الصواب أن نطلق على نظريتنا اسم «نظرية الجمال» أو «فلسفة الجمال».

فلننتقل الآن إلى بحث طريقة ارتباط «الإستطيقي» «بالفن» و«الجمال» لقد اقتصرت حتى الآن على القول إن «الإستطيقي» يدل على «الرؤية» أو الإدراك؛ فأي نوع خاص من الإدراك يدل عليه هذا اللفظ؟ نستطيع أن نبدأ الإجابة عن هذا السؤال إذا تأملنا الطرق المتعددة التي يمكن بها إدراك العمل الفني، فمن الممكن النظر إلى العمل الفني على أنه وثيقة للدعاية، مثل «كوخ العم توم» الذي أشرنا إليه من قبل. وفي هذه الحالة يكون اهتمامنا منصبًّا على أهميته في تشكيل الرأي العام. أو قد ندرس العمل، كما يفعل المؤرخ وعالم الاجتماع، على أنه انعكاس للعصر أو الحضارة التي أنتج فيها. وهكذا فإن رسوم الشعوب البدائية يمكن أن تساعد على تفسير اعتقاداتها الدينية وأساطيرها، والكتابات الأولى لهيمنجوي يمكن أن تستخدم في دراسة الحالة الذهنية لأمريكا في فترة الحرب العالمية الأولى. وفي هذه الحالات كلها تكون أهمية العمل راجعة إلى شيء خارج عنه، هو أصله أو نتائجه. غير أن هذه ليست هي الطريقة التي ننظر بها عادة إلى الفن فنحن عادة نقرأ الكتب ونستمع إلى الموسيقى لأنها طريفة أو ممتعة في ذاتها. ونحن نطرح جانبًا أي اهتمام يصرف أنظارنا عنها، وينصب على أمور كالتاريخ أو الحركات الاجتماعية. هذا النوع من التجربة يختلف اختلافًا ملحوظًا عن الاهتمام بالعمل لأي غرض خارج عن مجاله. ولفظ «الإستطيقي»، يميز هذا الإدراك لموضوع ما من أجل ما فيه من طرافة أو أهمية كامنة.

فليس في وسعنا أن نقدر القيمة التي يملكها عمل فني في ذاته إلا إذا أدركناه بطريقة إستطيقية. أما إذا كان اهتمامنا بالعمل لا يرجع إلى كونه أداة لتحقيق هدف آخر معين، فإننا لا نستطيع أن نتذوقه بوصفه مجرد قصة أو لوحة. فعندما نتحدث عن تذوق الفن أو «الاستمتاع» به، فإن ما نعنيه هو القيمة الكامنة أو الإستطيقية للفن، ولن يكون في

وسعنا أن نفهم هذه القيمة، التي هي أهم أنواع القيم في الفن، إلا حين نفهم الإدراك الإستطيقي، الذي يطلعنا عليها. وعندما يتم لنا ذلك، يصبح في إمكاننا أن نتجنب الخلط بين قيمة موضوع فني عندما يُستمتع به في ذاته وبين القيمة التي قد تكون له لأغراض أخرى. وأنه لما يدعو إلى الدهشة أن نرى إلى أي مدًى يخلط الناس بين الاثنين؛ فهم في كثير من الأحيان يقولون إن العمل «جيد» أو «جميل» لمجرد كونه يزيد الناس تقوًى أو يدعم العقيدة الدينية. غير أن من الممكن أن تكون للعمل نتائج كهذه ويظل مع ذلك ضئيل الشأن في ذاته إلى أبعد حد؛ ففي وقت الحرب، نجد أن الأناشيد أو اللافتات ذات الفعالية في إثارة روح الولاء للوطن كثيرًا ما يتضح أنها أدنى قيمة عندما يُنظر إليها على أنها موسيقى أو تصوير. وبالمثل فمن الجائز أنك تعرف أناسًا يعلنون إعجابهم الصريح بأعمال فنية لمجرد كونهم معجبين بحياة الفنان؛ إذ كانت له مغامرة حب انتهت بمأساة، أو كان يعاني مرضًا معينًا، أو فرَّ هاربًا من وطنه الأصلي، ولكن من الممكن قطعًا أن تكون حياة الفنان مثيرة ويكون إنتاجه الفني سقيمًا إلى أبعد حد. وإذن فأمثال هؤلاء الناس يمتدحون الفن لأسباب غير صحيحة. والأهم من ذلك أن هذه المسائل الأخرى تستحوذ عليهم إلى حد أنهم لا يدركون العمل ذاته أبدًا؛ فهم يعجزون عن تذوق ما فيه من متعة كامنة. والحق أن أي واحد منا يمكن أن يقع ضحية هذا النوع من الخلط. وعلى ذلك فلا بد لنا من دراسة الطبيعة المميزة «للرؤية الإستطيقية» لكي نتأكد من أننا ندرك العمل على نحو من شأنه أن يكشف لنا عن قيمته الكامنة. ولذا فإننا سندرس التجربة الإستطيقية في الفصلين التاليين لكي ندرك مدى اختلافهما عن الطرق الأخرى في النظر إلى الفن.

ومن الواضح أن إدراكنا الإستطيقي لا ينصب على الأعمال الفنية وحدها؛ بل يمتد أيضًا إلى الأشياء الطبيعية؛ فنحن ننظر إلى شجرة ضخمة ملتوية، أو إلى الأمواج المتلاطمة على الشاطئ، لأنها في ذاتها طريفة أو درامية. وبعبارة أخرى فإن موضوعات الإدراك الإستطيقي ليست هي الموضوعات الفنية وحدها. وفضلًا عن ذلك فإن الموضوعات التي تُدرك بطريقة إستطيقية ليست كلها جميلة، بل قد تكون أيضًا «لطيفة» أو «هزلية» أو «جليلة». وهكذا يتضح أن مفهوم «الإستطيقي» هو أوسع المفاهيم الثلاثة التي بدأنا بها؛ وهي «الفن» و«الجمال» «والإستطيقي»؛ ذلك لأن الموضوعات التي ندركها لطرافتها الكامنة — أعني الموضوعات الإستطيقية — تشتمل على أعمال فنية وعلى موضوعات

طبيعية معًا، أي على ما هو جميل وما له قيمة بالنسبة إلى الإدراك الإستطيقي على أنحاء أخرى.

لقد أوضحنا الآن أن من الضروري فهم الإدراك الإستطيقي قبل أن نستطيع التمييز بين القيم الكامنة للفن وبين استعمالاته غير الإستطيقية. وأود الآن أن أبين أن دراسة الإدراك الإستطيقي ينبغي أن تسبق أيضًا مناقشة الجمال.

فقد افترضنا أن «الجميل» يشير إلى ما له قيمة إستطيقية على نحو معين. وهذا الافتراض سليم في عمومه. ومع ذلك فإن لفظ «الجميل»، شأنه شأن كثير من ألفاظ المديح في لغتنا، كثيرًا ما يُستخدم بطريقة تفتقر إلى التحديد والدقة. وما إن نصبح «ناقدين» لطرقنا في الكلام أو التفكير، حتى نصبح واعين بذلك. فكثيرًا ما يعني الناس بلفظ «الجميل»، ليس فقط كون الشيء جذابًا إذا ما نظر إليه إستطيقيًّا، بل أيضًا كونه ذا قيمة لأغراض أخرى، كما في قولنا «إن لاعب الكرة أرسل قذيفة جميلة» أو «ما أجمله من يوم للرحلات» أو «فتَّاحة معلبات جميلة». هنا يكون معنى اللفظ إستطيقيًّا في جزء منه، وغير إستطيقي في جزء آخر، ولكن في كثير من الأحيان يستخدم لفظ «الجميل» دون تمييز للتعبير عن المدح أو الاستحسان، دون أية دلالة إستطيقية على الإطلاق. وهكذا فإن متفرج الكرة المتحمس قد يهتف «جميل» إذا ما صد حارس المرمى الكرة لفريقه، حتى على الرغم من أنه أساء الحكم على الكرة في البداية، ووصل إليها بطريقة لا رشاقة فيها، وكان على وشك أن يدعها تفلت من يده. وبالمثل يقول كلايف بِل «Clive Bell» عن عبارة «امرأة جميلة»: «إننا نعيش في عصر طريف؛ فعند رجل الشارع يكون لفظ «جميل» في معظم الحالات مرادفًا للفظ «مرغوب» ولا يدل اللفظ بالضرورة على أية استجابة إستطيقية على الإطلاق.»[٩]

إن من الضروري أن نتعلم التمييز بين المعاني الجمالية والمعاني غير الجمالية لأمثال هذه الألفاظ إذا ما شئنا أن نصل إلى الوضوح في تفكيرنا وكلامنا. وبدون هذا الوضوح تظل اعتقاداتنا عن الفن والتجربة الإستطيقية مختلفة، مضللة بالضرورة. وإذن، فلا بد لنا أن نحاول فهم طبيعة التجربة الاستيقطية. ولذا سنبدأ بها دراستنا في الإستطيقا.

---

[٩] كلايف بِل، الفن.

Clive Bell: “Art” (London, Chatto and Windus, 1947) p. 15.

المراجع

في قائمة المراجع هذه، وفي جميع القوائم التالية، سنشير بالعلامة (⋆) إلى المراجع التي نوصي بها بصورة خاصة، نظرًا إلى فائدتها للطالب في مرحلة دراسته الجامعية.

(⋆) دوكاس، س. ج. «الإستطيقا وأوجه النشاط الإستطيقي».

Ducasse, C. J., "Aesthetics and Aesthetic Activities," Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. V (March 1947), 165–176.

(⋆) فيفاس، إليريو، وكريجر، مري (الناشران)، مشكلات الإستطيقا.

Vivas, Eliseo, and Krieger, Murray, eds.: The Problems of Aesthetics. N. Y., Rinehart, 1953, Part I.

تشاندلر (ألبرت)، الجمال والطبيعة البشرية.

Chandler, Albert R.: Beauty and Human Nature. N. Y., Appleton Century, 1934, Chap. 5.

جوس، تشارلس، «حول مادة مقرر دراسي في التمهيد للإستطيقا».

Gauss, Charles E., "On the Content of a Course in Introductory Aesthetics," Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. VIII (Sept., 1949) pp. 53–58.

جرين، تيودور، الفنون وفن النقد. (المقدمة)

Greene, Theodore M.: The Arts and the Art of Criticism, Princeton U.P., 1947. Introduction.

إزبورن، هارولد، «الإستطيقا والنقد».

Osborne, Harold: Aesthetics and Criticism, N. Y., Philosophical Library, 1955, Chap. II.

پرول، د. د، الحكم الإستطيقي (الفصل السادس عشر).

Prall, D. W.: Aesthetic Judgment. N. Y., Growell 1929.

ستولنيتز، جيروم، «البناء الشكلي للنظرية الإستطيقية».

Stolnitz, Jerome: "On the Formal Structure of Esthetic Theory," Philosophy and Phenomenological Resarch, vol. XII (March 1952), p. 346–364.

أسئلة

(١) دوِّن بأكبر قدر ممكن من الوضوح الاعتقادات التي تأخذ بها الآن بشأن معنى «الفن الجميل» (fine art) و«الجمال (beauty)». هل صادفت معانيَ أخرى لهذه الألفاظ في الكتب الخاصة بالفن، وفي البرامج الدراسية الخاصة بالفنون المتعددة ... إلخ؟ وكيف تدافع عن طريقة فهمك الخاصة للفظي «الفن» و«الجمال» ضد طرق الفهم المخالفة هذه؟

(٢) اختر عملًا فنيًّا تعرفه معرفة وثيقة: ما الذي «تبحث عنه» بالضبط في هذا العمل؟ وهل من الممكن أن يدرك العمل بطريقة أخرى، بحيث يتركز الانتباه على جوانب في العمل تغفلها أو تجهلها؟ وهل هناك نظرية معينة في طبيعة الفن تفترضها مقدمة طريقتك في النظر إلى العمل؟

(٣) هل تعتقد أن الباحث الإستطيقي ينبغي أن يكون قادرًا على خلق الفن؟ وهل تعتقد أن الناقد الفني ينبغي أن تكون له مثل هذه القدرة؟ وبالعكس، هل تعتقد أن الفنان الخلاق ينبغي أن تكون له معرفة بالإستطيقا؟ اشرح إجابتك في كل حالة.

(٤) أي الحجج الأربع التي يعترض بها على دراسة الإستطيقا تبدو في نظرك أقوى من الأخريات؟ ولماذا؟ هل تستطيع أن تفكر في أية حجج أخرى لإثبات عقم الدراسة الإستطيقية؟

(٥) إن الناس لا يعلمون إلا أقل القليل عن أذواقهم الخاصة، وكثيرًا ما يخيب أملهم عندما يحصلون على ما ظنوا أنهم يريدونه. والغرض الرئيسي للإستطيقا هو أن تساعدنا على استيضاح أذواقنا والشعور بها عن وعي. (كيت جوردون: «الإستطيقا»)، ص٥. ((Kate Gordon: Esthetics (N. Y., Holt, 1909)).

(٦) ما الذي تظن أن المؤلفة تعنيه بعبارة «الشعور بأذواقنا عن وعي»؟ هل تعتقد أن الإستطيقا ضرورية لهذا الغرض؟ ألا يمكن أن نصبح شاعرِين بأذواقنا عن وعي عن طريق مجرد التفكير فيما نحبه وما لا نحبه في الفن؟ أم أن هذا التفكير يؤدي بنا إلى الإستطيقا؟

الفصل الثاني

الموقف الجمالي

ذكرنا في نهاية الفصل السابق أن لفظ «الإستطيقي» يدل على أعم وأهم مفهوم من مفاهيم دراستنا؛ فهو يشير إلى موضوعات قد تكون أعمالًا فنية وقد تكون موضوعات في الطبيعة، كما يدل على أشياء جميلة وأشياء تكون لها قيمة بالنسبة إلى الإدراك الحسي على أنحاء أخرى، كالأشياء «اللطيفة» والجليلة والهزلية. وقد اقترحت، بصفة مؤقتة، أن يقال عن الموضوع إنه «إستطيقي» كلما أدركناه على نحو معين، أي كلما نظرنا إليه لمجرد النظر إليه والتمتع به، لا لأي غرض آخر. وعلينا الآن أن نحلل هذا الاقتراح ونتوسع فيه.

فنحن نحدد مجال الإستطيقي على أساس نوع مميز من «النظر». وهذا يعني أننا لم نقل شيئًا عن الموضوعات التي تدرك على هذا النحو. فنحن نترك مسألة تحديد كُنْه هذه الأشياء، والصفات التي تجمع بينها، إن كانت هناك مثل هذه الصفات — نترك هذه المسألة مفتوحة. غير أن هناك عدة نظريات تقليدية في علم الجمال تتخذ هذا الموقف؛ فهي لا تبدأ مثلنا بالتساؤل: «ما هي التجربة الإستطيقية؟» وإنما تنظر إلى لفظ «الإستطيقي» على أنه يدل على سمات معينة تتسم بها بعض الأشياء، وتكون بفضلها جميلة، على حين أن الأشياء الأخرى تفتقر إليها، وبعد ذلك تأخذ هذه النظريات على عاتقها مهمة الاهتداء إلى هذه السمات على وجه التحديد. وعندما يتم الاهتداء إلى هذه السمات المميزة، تكون هي التي تؤلف المجال الإستطيقي في التجربة.

غير أننا لا نسير في دراستنا على هذا النحو. فلماذا؟ لا بد لنا، لكي نكون «نقديين» بالمعنى الصحيح، من أن نقدم تبريرًا لنظرتنا هذه. ولهذا التبرير شعبتان:

فأولًا، يلاحظ أن المحاولات التقليدية لتفسير قيمة الفن والجمال بواسطة سمة «إستطيقية» مميزة قد اتضح أنها محدودة أكثر مما ينبغي. فهي لم تعمل حسابًا للتنوع الهائل للأعمال الفنية، ولكل الأشياء الأخرى المختلفة كل الاختلاف، والتي يهتم

الناس بالتطلع إليها. فالسمة التي نُظِر إليها على أنها أساس تعريف «الإستطيقي» وهي «الانسجام»[1] بوجه خاص، قد فسرت على نحو مختلف لدى مختلف المفكرين والعصور، وهي في عمومها سمة الأعمال الفنية التي يجدها الناس في عصر تاريخي معين أو حضارة معينة جذابة أو تدعو إلى الإعجاب. ومع ذلك فإن هذه السمة تُعرض علينا كما لو كانت هي السمة المشتركة بين جميع الموضوعات الإستطيقية، بحيث يستبعد أي موضوع يفتقر إليها من مجال الإستطيقا. وهكذا ينظر إلى الفن الذي ينتمي إلى أسلوب معين، أو إلى ذوق عصر معين، على أنه أنموذج كل قيمة إستطيقية. ومع ذلك فلا مفر من أن يظهر بمُضِي الوقت فن مختلف كل الاختلاف. وهذا واحد من الأسباب التي تؤدي إلى تغير الأذواق (وسوف نأتي في موضع تالٍ من هذا الفصل بأمثلة محددة لهذه الظاهرة).[2] وعندئذٍ يتضح أن هناك موضوعات لها قيمتها بالنسبة إلى الإدراك، ولكنها لا تتسم بالسمات التي كانت تعد من قبل «إستطيقية»، ويتبين أن التفسير الأصلي للقيمة الإستطيقية كان محدودًا وضيقًا أكثر مما ينبغي، أو يتضح أنه يسيء تفسير طبيعة الميدان الإستطيقي.

ورغبةً منا في تجنب هذا النوع من النظرة الضيقة التي تؤدي إلى الشلل في التفكير، فسوف نعرف «الإستطيقي» على أساس نوع معين من الإدراك. وإن مما له أهمية عظمى عند بدء هذه الدراسة أو أية دراسة أخرى، ألا يضع المرء حدودًا أضيق مما ينبغي لميدان دراسته. والواجب على الأقل ألا نفعل ذلك بطريقة قبلية (apriori)، أي قبل أن يبدأ البحث الفعلي لمعطيات الموضوع؛ ذلك لأنك لو قيدت نفسك بقيود شديدة منذ البداية، فأغلب الظن أنك ستغفل حقائق عظيمة الأهمية. أما إذا عرفنا «الإستطيقي» بأنه إدراك لموضوع معين لمجرد إدراكه فحسب، فإن جميع الموضوعات التي وجد الناس فرصة لتأملها، أيًّا كان نوعها، تدخل ضمن ميدان الدراسية. وهذه الموضوعات تشمل الأنواع والعصور والأساليب المختلفة للفن، كما تشمل موضوعات متباينة، ومناظر طبيعية. وبعد ذلك يمكننا أن ننتقل إلى تحليل بناء هذه الموضوعات، ونرى إلى أي مدى تتشابه فيما بينها.

---

[1] «إنا لنعلم أن الانسجام كان هو المرادف المعترف به للجمال أو لهدف الفنان طوال عصور فلسفة الفن» (جلبرت وكون، تاريخ علم الجمال).

Katherine E. Gilbert and Helmut Kuhn: “A History of Aesthetics,” rev. ed. (Indiana University Press, 1953) p. 186.

[2] انظر: [الفصل الثاني: الموقف الجمالي – (٢) الموقف الإستطيقي] فيما بعد.

وهذا يؤدي بنا إلى السبب الثاني لاختيار هذا التعريف للفظ «الإستطيقي»، وهو سبب سبق أن ذكرناه عند نهاية الفصل الأول، فإذا أردنا أن نفهم ما المقصود عادة «بالفن» و«الجمال» وتجربتنا الخاصة بهما، فلا بد لنا من فهم الطريقة التي يعمل بها الإدراك الإستطيقي، وقد رأينا أن الأعمال الفنية يمكن أن تدرس وتقوم على أنحاء شتى، أي من الوجهة الأخلاقية، وبوصفها وثيقة اجتماعية … إلخ. فإذا ما أقبلنا على العمل متخذين وجهة نظر عالم الاجتماع أو المفكر الأخلاقي، فإنَّا لا نصل إلى قيمته الكامنة. ولا بد لتحقيق هذا الهدف من النظر إلى العمل دون أي انشغال بأصله ونتائجه. وعلى ذلك فإن تحليل مثل هذا الإدراك شرط ضروري لتفسير القيمة الإستطيقية (لا التاريخية أو الأخلاقية … إلخ) للفن، والمعاني الإستطيقية للفظ «الجمال».

إن فكرة فردانية الإدراك الإستطيقي لها، ككل الأفكار الأخرى، تاريخها، ولكن على الرغم من أننا نجدها في مواضع متفرقة طوال تاريخ التفكير النظري الجمالي، فإنها لم تصبح ذات أهمية رئيسية في دراسة الإستطيقا إلا في القرن الثامن عشر. وبعد ذلك الوقت أصبحت الفكرة عظيمة الشيوع. فلنحاول إذن أن نتبين بعض الأسباب التاريخية التي أدت إلى ذلك.

لقد ظل الفن يُفسَّر ويُقدَّر، طوال التاريخ كله، وحتى في عصرنا الحاضر، على أسس غير إستطيقية؛ إذ كان يُبجَّل من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث في النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة. ولعل القارئ يدرك أن قيمة الفن تقدر في كل هذه الحالات بناء على ما يؤدي إليه من النتائج، لا من أجل أهميته الباطنة، ولكن حدث في القرون الأخيرة تحول ملحوظ نحو الاهتمام بالأهمية الإستطيقية للفن. ومن أهم أسباب ذلك، التغير الضخم في مركز الفنان في المجتمع؛ فقد أخذ يزداد انفصالًا عن بقية مجتمعه، ولم يعد ينظر إليه على أنه واحد من بين الصناع الآخرين، كما كان في المجتمع اليوناني والوسيط، وإنما أصبح ينظر إلى نفسه على أنه مميز عن الباقين بفضل قدراته الخلاقة أو «عبقريته». وفضلًا عن ذلك فإن نشاطه الإبداعي أصبح منفصلًا عن الوظائف الأخرى للمجتمع. ولعل أبلغ الأمثلة دلالة على ذلك هي الموسيقى. فطوال التاريخ الاجتماعي كانت الموسيقى فنًّا تابعًا لأوجه نشاط أخرى، أي أنها كانت أناشيد للعمل، وموسيقى شعائرية، وأغانيَ للحرب. وكان من الشائع تسخيرها لخدمة الدين، حيث كانت تستخدم لأغراض العبادة والاحتفالات.

وهكذا قال الموسيقي الألماني العظيم يوهان سباستيان باخ (١٧٨٥–١٧٥٠م) إنه كانت يكتب الموسيقى «لينشد المدائح في الله»، ولكن الموسيقيِّين أخذوا طوال القرن التاسع عشر يزدادون ميلًا إلى كتابة موسيقى يُقصد منها أن تُتذوق لذاتها. وعلى ذلك فإن الموسيقى التي لا تخدم أي غرض سوى أن تُسمع، هي تطور حديث نسبيًّا من الوجهة التاريخية. وأخيرًا، فهناك عدد من القوى الاجتماعية والحضارية عملت على زيادة عزلة الفنان؛ فهو، أولًا، ينفر من قبح المجتمع الصناعي، بما فيه من مراكز صناعية كئيبة ومدن مزدحمة قذرة. وهو في الوقت ذاته يرفض ضغوط «المجتمع الجماهيري mass society» التي تفرض على المرء أن يتمشى مع قيم «الجماهير» وطريقتها في الحياة. ومثل هذا التجانس والاطِّراد كفيل بخنق الفردية التي يعتز بها الفنان كل الاعتزاز. وعندما يحاول الفنان أن يعبر عن فرديته دون قيد، يؤدي ذلك إلى زيادة تفاقم الموقف؛ فالفنان يخلق أعمالًا جديدة جريئة إلى حد مذهل، لا يوجد لها إلا جمهور قليل، إن وُجِد. يصبح الفن والنشاط الفني موضوعًا للازدراء والاحتقار، أو يُقابَلان بالتجاهل، وهو أسوأ ما في الأمر. فلنتأمل مثلًا المواقف التي يتخذها معظم الناس في الوقت الراهن نحو «الفن الحديث» والموسيقى المعاصرة. فعلى الرغم من تزايد عدد الناس الذين يجدون في مثل هذا الفن قيمة، فإن نطاق جاذبيته ما زال محدودًا جدًّا. وهكذا فإن التيار الرئيسي للمجتمع قد لفظ الفن.

ونتيجة للأسباب التي أجملتها من قبل، وكذلك لأسباب أخرى، أخذ يبرز فهم جديد للفن: هو أن الفن يوجد لمجرد الاستمتاع به لذاته. فله قيمته في ذاته، لا لأنه يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع بوجه عام. وأشهر تعبير عن هذه النظرة يتمثل في الحركة المسماة «الفن لأجل الفن»، التي ازدهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ فهذه الحركة كانت تؤكد أن الطريقة الوحيدة للنظر إلى الفن إنما تكون من خلال الإدراك الإستطيقي.

وهكذا فإن الاهتمام الفلسفي بالإدراك الإستطيقي ينشأ عن تطورات تاريخية في الفنون والمجتمع.

غير أن معرفة الأصول التاريخية لفكرة معينة شيء، وفحص هذه الفكرة ذاتها واختبار مدى صحتها شيء مختلف كل الاختلاف. وعلينا الآن أن ننتقل إلى هذه المسألة الثانية. ولنذكر أن التبرير الذي يقدم من أجل جعل الإدراك الجمالي أساسيًّا في دراستنا لم يفسَّر

حتى الآن إلا تفسيرًا جزئيًّا، ولكن أهمية هذا المفهوم، شأنها شأن أهمية الفكرة الرئيسية في أي ميدان من ميادين البحث، ستزداد وضوحًا كلما مضينا في طريقنا قُدمًا. وسوف يتضح لنا أن مفهوم الإدراك الإستطيقي له فائدة هائلة في حل كثير من المشكلات التي ستعترضنا فيما بعد.

وأخيرًا، لنذكر أننا لما كنا سنتحدث عن نوع معين من التجربة البشرية، فإن ما نقوله ينبغي أن يكون مطابقًا لوقائع هذه التجربة، وينبغي أن يصف بدقة الطريقة التي ندرك بها الأدب والموسيقى والتصوير، ويساعد على تفسير قيمة التجربة. وما لم يؤدِّ العرض الذي سنقدمه إلى هذه النتيجة، فلن يقبله أي شخص ذي نزعة نقدية فلسفية.

(١) كيف ندرك العالم

يفسَّر الإدراك الإستطيقي عن طريق الموقف الإستطيقي.

والواقع أن الموقف الذي نتخذه هو الذي يتحكم في طريقة إدراكنا للعالم. والموقف هو طريقة في توجيه إدراكنا أو التحكم فيه؛ فنحن لا نرى أو نسمع أبدًا كل شيء في بيئتنا دون تمييز، وإنما «ننتبه» إلى بعض الأشياء، على حين أننا لا ندرك غيرها إلا بطريقة باهتة، وقد لا ندركها على الإطلاق. وهكذا فإن الانتباه انتقائي؛ أي إنه يركز على سمات معينة من البيئة المحيطة بنا، ويتجاهل الأخريات. وعندما يتضح لنا ذلك، نستطيع أن ندرك مدى النقص في الفكرة القديمة القائلة إن البشر ليسوا إلا كائنات تستقبل بطريقة سلبية كل المنبهات الخارجية، وأي واحد من هذه المنبهات. وفضلًا عن ذلك فإن الأغراض التي تكون لدينا في وقت الإدراك هي التي تتحكم في تحديد ما نختاره لكي ننتبه إليه. فأفعالنا في عمومها تتجه نحو هدف ما. ولكي يحقق الكائن العضوي هذا الهدف، فإنه ينتبه بدقة لكي يعرف ما الذي سيفيده في البيئة وما الذي سيضره، ومن الواضح أنه عندما تكون للأفراد أغراض مختلفة، فإنهم يدركون العالم على أنحاء مختلفة، بحيث يؤكد أحدهم أمورًا معينة يتجاهلها غيره؛ فالكشاف الهندي يبدي انتباهًا دقيقًا للعلامات والمعالم التي يغفلها الشخص الذي يسير في الغابة متجولًا بلا غاية.

وهكذا فإن الموقف الذي نتخذه يرشد انتباهنا في اتجاهات مرتبطة بأغراضنا، وهو يضفي اتجاهًا على سلوكنا بطريقة أخرى غير هذه؛ فهو يعدُّنا للاستجابة لما ندركه، وللسلوك على نحو نعتقد أنه سيكون فعالًا إلى أقصى حد في تحقيق أهدافنا. وفي الوقت ذاته فإنا نكبت أو نقمع تلك الاستجابات التي تقف حائلًا في وجه جهودنا؛ فالشخص

الحريص على كسب مباراة في الشطرنج يعدُّ نفسه للرد على نقلات خصمه، ويفكر مقدمًا في أفضل طريقة للقيام بذلك، كما أنه يحرص على ألا ينصرف انتباهه بعيدًا بفعل المؤثرات اللاهية.

وأخيرًا، فإن اتخاذ المرء موقفًا يعني أنه اتخذ اتجاهًا فيه استحسان أو استهجان؛ فقد يرحب المرء ويبتهج بما يراه، أو قد يقف إزاءه موقفًا معاديًا جافًّا؛ فالشخص الكاره للإنجليز هو شخص يتخذ من كل ما هو إنجليزي موقفًا سلبيًّا، بحيث إنه عندما يصادف شخصًا ذا لكنة إنجليزية أو يسمع السلام البريطاني، فإنا نتوقع منه أن يقول شيئًا فيه استخفاف أو ازدراء. وإذن فعندما يتخذ المرء موقفًا إيجابيًّا من شيء معين، فإنه يحاول دعم وجود الشيء، ومواصلة إدراكه، أما عندما يكون هذا الموقف سلبيًّا، فإنه يحاول القضاء على الشيء أو صرف انتباهه عنه.

ومجمل القول إن الموقف أو الاتجاه ينظم وعينا بالعالم ويوجهه. على أن الموقف الإستطيقي ليس هو الموقف الذي يتخذه الناس عادة، بل إن الموقف الذي نتخذه في العادة يمكن أن يُسمَّى بموقف الإدراك «العملي».

إننا نرى الأشياء في عالمنا عادةً على أساس فائدتها في تحقيق أغراضنا أو إعاقتها. ولو أمكن أن نعبر بالكلمات عن موقفنا المعتاد من شيء ما، لاتخذت هذه الكلمات صورة السؤال: «ما الذي يمكنني أن أفعله به، وما الذي يمكنه أن يفعله لي؟» فأنا أرى القلم على أنه شيء أستطيع أن أكتب به، وأرى السيارة القادمة على أنها شيء ينبغي تجنبه؛ ولكني لا أركز انتباهي على الموضوع ذاته، بل إن هذا الموضوع لا يهمني إلا بقدر ما يتسنى له مساعدتي في تحقيق هدف مقبل معين. والحق أن المرء حين يضع تحقيق أغراضه نصب عينيه، يكون من الحمق ومن قبيل تبديد الجهد فيما لا طائل وراءه أن يستغرق في الموضوع ذاته؛ فالعامل الذي لا يفعل شيئًا سوى النظر إلى أدواته، لا ينجز عمله أبدًا. وبالمثل فإن الأشياء التي تستخدم «علامات»، كجرس الغداء أو إشارات المرور الضوئية، لا تكون لها أهمية إلا من حيث هي مرشدة لسلوك تالٍ. وإذن فعندما يكون موقفنا «عمليًّا»، لا ندرك الأشياء إلا بوصفها وسيلة لهدف يتجاوز تجربة إدراكنا لها.

وعلى ذلك فإن إدراكنا للشيء يكون عادة محدودًا متجزئًا، ونحن لا نرى منه إلا سماته المرتبطة بأغراضنا، وما دام مفيدًا فإننا سنبدي به اهتمامًا كبيرًا. والإدراك عادةً

لا يعدو أن يكون تحديدًا وقتيًّا سريعًا لنوع الشيء وفوائده. وعلى حين أن الطفل لا بد له أن يبذل جهدًا ليعرف كُنْه الأشياء وأسماءها واستعمالاتها الممكنة، فإن البالغ لا يفعل ذلك، بل إن التعود جعله يقتصد في إدراكه، بحيث يستطيع التعرف على الشيء وفائدته على الفور تقريبًا. فإذا كنت أنوي الكتابة، فإني لا أتردد في التقاط القلم بدلًا من ساعة اليد أو الملعقة، والشيء الوحيد الذي يعنيني في هذه الحالة هو فائدة القلم في الكتابة، لا لونه أو شكله المميز. ألا ينطبق ذلك أيضًا على الجزء الأكبر من إدراكنا للأشياء المحيطة بنا في هذا العالم؟ «إن كل ما يفعله الشخص السوي حقيقة في الحياة الفعلية هو أنه يقرأ البطاقات الموجودة على الموضوعات المحيطة به — إن جاز هذا التعبير — ولا يعبأ بأي شيء آخر.»[٣]

والحق أننا لو فكرنا في مقدار ما نراه حقيقة من العالم لأدهشتنا ضآلته فنحن «نقرأ البطاقات» على الأشياء لنعرف كيف نسلك إزاءها، ولكنا لا نكاد نرى الأشياء ذاتها. وكما قلت من قبل، فإنه لا مفر لنا من أن نفعل ذلك حتى يتسنى لنا أن ننجز ما نريده في العالم. ومع ذلك فعلينا ألا نفترض أن الإدراك الحسي هو دائمًا «عملي» عادة، كما هو في حضارتنا على الأرجح، بل إن هناك مجتمعات أخرى تختلف عن مجتمعنا في هذا الصدد.[٤]

ومع ذلك فإن الإدراك لا يقتصر على الطابع «العملي» وحده في أيه حالة من الحالات؛ ذلك لأننا نوجه انتباهنا، من آنٍ لآخر، نحو شيء معين لمجرد الاستمتاع بمرآه أو بمسمعه أو ملمسه. وهذا هو الموقف «الإستطيقي» في الإدراك، وهو يظهر حيثما أصبح الناس مهتمين بمسرحية أو رواية، وحيثما استمعوا بانتباه إلى قطعة موسيقية، بل إنه يحدث حتى في وسط الإدراك «العملي» وذلك في «لمحات شاردة نقوم بها من آنٍ لآخر نحو الأشياء المحيطة بنا، عندما نمل إلحاح مشاغل الحياة العملية أو نتخلى عنها لحظة لنفرغ لأحوالنا نحن، كما يحدث للسائح في إجازته، أثناء قيامه بمهمة تستغرق انتباهه، هي

[٣] روجر فراي: الرؤية والتصميم.

Roger Fry: Vision and Design: (N. Y., Brentano, n.d.) p. 25.

[٤] لستر د. لونجمان: مفهوم المسافة النفسية.

Lester D. Longman: The Concept of Psychical Distance, “Journal of Aesthetics and Art Criticism,” VI (1947), p. 32.

قيادة سيارته بسرعة أربعين أو خمسين ميلًا في الساعة في الطريق الواسع لكي يصل إلى المكان المطلوب، أن يلقي بنظرة إلى الأشجار أو إلى التلال أو المحيط.»[٥]

(٢) الموقف الإستطيقي

المفروض أن نبدأ مناقشتنا للموقف الجمالي بالإتيان بتعريف له، ولكن ينبغي أن نذكر أن التعريف، هنا أو في أية دراسة أخرى، ليس إلا نقطة بداية لبحث تالٍ. ولا يمكن أن يقنع بألفاظ التعريف وحدها، دون إدراك للطريقة التي يستطيع بها التعريف أن يساعدنا على فهم تجربتنا، وكيف يمكن استخدامه في مواصلة دراسة علم الجمال، إلا طالب يفتقر إلى الفطنة أو إلى النشاط العقلي. وبعد كلمة التحذير هذه، أود أن أُعرِّف «الموقف الإستطيقي» بأنه «انتباه وتأمل متعاطف مُنزَّه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق، من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب». فلنتناول إذن كل فكرة وردت في هذا التعريف على التوالي، ونبحث في معناها الدقيق. ولما كان هذا تحليلًا مجزءًا، فلا بد أن تكون قيمة الوصف الذي نقدمه متمثلة في التحليل بأكمله، لا في أي جزء منفرد منه.

إن اللفظ الأول، وهو لفظ «مُنزَّه عن الغرض»، له أهمية حاسمة، فهو يعني أننا لا ننظر إلى الموضوع اهتمامًا منا بأي غرض خارجي قد يفيد هذا الموضوع في تحقيقه؛ فنحن لا نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه أداة. وليس هناك غرض يتحكم في التجربة سوى غرض ممارسة التجربة فحسب؛ فاهتمامنا يقف عند حد الموضوع وحده، بحيث لا يعد هذا الأخير علامة على حادث مقبل معين، كجرس الغداء، أو منطلقًا لنشاط تالٍ، كإشارة المرور الضوئية.

وهناك أنواع متعددة من «الاهتمام» تستبعد من المجال الإستطيقي. من هذه الأنواع الاهتمام بامتلاك عمل فني من أجل التفاخر أو المباهاة؛ ففي كثير من الأحيان قد يرى أحد هواة جمع الكتب مخطوطًا قديمًا، فلا يهتم إلا بندرته أو بسعر بيعه، لا بقيمته من حيث هو كتاب أدبي (وهناك من هواة جمع الكتب من لم يقرءوا أبدًا ما يملكونه منها!)

[٥] د. د برول: الحكم الجمالي.
D. W. Prall: Aesthetic Judgment (N. Y., Crowell, 1929), p. 31.

وهناك نوع آخر غير إستطيقي من الاهتمام هو الاهتمام «المعرفي»، أي الاهتمام باكتساب معرفة عن الموضوع؛ فخبير الأرصاد الجوية لا يهتم بالشكل المرئي لتكوين فريد من السحب، وإنما يهتم بالأسباب التي أدت إليه. وبالمثل فإن الاهتمام الذي يبديه عالم الاجتماع أو المؤرخ بعمل فني، وهو الاهتمام الذي أشرنا إليه في الفصل السابق، هو اهتمام معرفي. وفضلًا عن ذلك، فحين يكون غرض الشخص الذي يدرك الموضوع، أي «المدرك percipient»،[٦] هو إصدار الحكم عليه، فإن موقفه لا يكون إستطيقيًّا. وهذا أمر ينبغي أن نذكره جيدًا؛ إذ إن موقف الناقد الفني، كما سنرى فيما بعد، يختلف اختلافًا ملحوظًا عن الموقف الإستطيقي.

ونستطيع أن نقول عن جميع هذه الاهتمامات غير الإستطيقية، وعن الإدراك «العملي» بوجه عام، إن الموضوع يدرك فيها بغية معرفة أصله ونتائجه وعلاقاته المتبادلة مع الأشياء الأخرى. وفي مقابل ذلك يقوم الموقف الإستطيقي ب «عزل» الموضوع والتركيز عليه — أي على «منظر» الصخور، وصوت المحيط، والألوان في صورة. وعلى هذا النحو لا يدرك الموضوع بطريقة جزئية أو عابرة، كما هي الحال في الإدراك «العملي»، أي عند استخدام قلم في الكتابة، بل إن الاهتمام ينصب على طبيعته وكيانه الكامل. أما الشخص الذي لا يشتري لوحة إلا لكي يغطي بقعة في الجدار فلا يرى التصوير فيها على أنه توزيع ممتع للألوان والأشكال.

فبالنسبة إلى الموقف الجمالي، لا ينبغي تصنيف الأشياء أو دراستها أو الحكم عليها؛ فهي في ذاتها باعثة للذة، أو مثيرة في مرآها. وإذن فينبغي أن يكون واضحًا أن كون المرء منزهًا عن الغرض disinterested مختلف تمامًا عن كونه غير عابئ أو مكترث uninterested، بل إن من الممكن، كما نعرف جميعًا، أن نكون مستغرقين بعمق في كتاب أو فيلم سينمائي، بحيث نصبح أكثر «اهتمامًا» بكثير مما نكون خلال نشاطنا «العملي» المعتاد.

ويشير لفظ «المتعاطف» في تعريف «الموقف الإستطيقي» إلى الطريقة التي نعدُّ بها أنفسنا للاستجابة للموضوع، فعندما ندرك موضوعًا بطريقة إستطيقية، نفعل ذلك لكي

[٦] هذا لفظ ثقيل عتيق، ولكنه مريح بالنسبة إلى أغراضنا إلى حد أكبر من الألفاظ الأخرى ذات المعنى الأضيق، «كالمشاهد» أو «الملاحظ» أو «المستمع»، ولهذا السبب استخدمناه هنا وفي غير ذلك من مواضع الكتاب.

نتذوق طابعه الفردي، وندرك إن كان الموضوع جذابًا، أو مثيرًا، أو مليئًا بالحيوية، أو هذه كلها معًا. وإذا شئنا أن نتذوق الموضوع، فلا بد لنا من أن نقبله «على ما هو عليه». وعلينا أن نجعل أنفسنا متلقين للموضوع و«نهيئ» أنفسنا لقبول أي شيء قد يقدمه للإدراك. وإذن فمن الواجب أن نكبت أية استجابات تكون «غير متعاطفة» مع الموضوع، وتؤدي إلى تباعدنا عنه أو وقوفنا منه موقف العداء؛ فالمسلم المؤمن قد لا يتمكن من إقناع نفسه بالوقوف طويلًا أمام لوحة للعائلة المقدسة، نظرًا إلى عدم إيمانه بالعقيدة المسيحية. ولو شئنا مثلًا أقرب إلينا لقلنا إن أي واحد منا قد يرفض رواية معينة لأنها تبدو متعارضة مع اعتقاداتنا الأخلاقية أو «طريقتنا في التفكير». وعندما نفعل ذلك، ينبغي أن نكون على بينة مما نحن فاعلون؛ فنحن لم نقرأ الكتاب بطريقة إستطيقية؛ إذ إننا أقحمنا استجابات أخلاقية أو غيرها، وهي استجابة خاصة بنا، وغريبة عن الكتاب نفسه، وفي هذا خروج عن الموقف الجمالي. وعندئذٍ لا يكون في استطاعتنا القول إن الرواية رديئة «إستطيقيًّا»؛ إذ إننا لم نسمح لأنفسنا بفحصها إستطيقيًّا. أما إذا شئنا أن نحتفظ بالموقف الإستطيقي، فلا بد لنا من أن ننقاد للموضوع ونستجيب له بطريقة متوافقة معه.

على أن هذا ليس في كل الأحوال أمرًا هينًا، إذ إن لكل منا قيمًا وتحيزات متأصلة فيه. وقد تكون هذه أخلاقية أو دينية، أو قد تنطوي على شيء من التحامل على الفنان، أو حتى على البلد الذي ينتمي إليه (ففي خلال الحرب العالمية الأولى، كان كثير من الفرق السيمفونية الأمريكية يرفض عزف مؤلفات الموسيقيين الألمان). وتزداد المشكلة حدة في حالة الأعمال الفنية المعاصرة، التي قد تعالج مسائل متعلقة بالخلافات أو المعتنقات التي نكون مندمجين فيها بعمق. وعندما نفعل ذلك، يحق لنا أن نذكر أنفسنا بأن الأعمال الفنية كثيرًا ما تفقد بمضي الوقت دلالتها المتعلقة بمناسبتها المؤقتة، وتجد بعد ذلك تقديرًا من الأجيال اللاحقة بوصفها أعمالًا فنية عظيمة؛ فقصيدة ملتن Milton «المذبحة الأخيرة في بيامونت On the Late Massacre in Piedmont» هي احتجاج مدوٍّ أثاره حادث وقع قبل كتابته للقصيدة بوقت قصير. غير أن المسائل الدينية والسياسية الحامية المتضمنة فيها تبدو بعيدة كل البعد عنا في الوقت الراهن. وفي بعض الأحيان قد يعتب المرء على صديق يرفض مقدمًا عملًا فنيًّا يميل إليه الأول، فيقول «إنك ترفض حتى أن تعطيه فرصة»؛ «فالتعاطف» في التجربة الإستطيقية يعني أن نعطي الموضوع «فرصة» لكي يبين لنا كيف يمكنه أن يكون ذا أهمية وطرافة بالنسبة إلى الإدراك.

وهنا نصل إلى كلمة «الانتباه» في تعريفنا «للموقف الإستطيقي». وكما أشرنا من قبل، فإن أي موقف يوجه انتباهنا نحو سمات معينة للعالم. غير أن عنصر الانتباه ينبغي أن

يؤكَّد تأكيدًا خاصًّا عند الكلام عن الإدراك الإستطيقى؛ ذلك لأن الإدراك الإستطيقي، كما اعتاد أن يقول أحد أساتذتي السابقين، كثيرًا ما يظن أنه «حملقة شاردة، أشبه بنظرة البقرة البلهاء»، ومن السهل أن نقع في هذا الخطأ عندما نجد الإدراك الإستطيقي يوصف بأنه «مجرد التطلع» دون أي نشاط أو اهتمام عملي. ومن ذلك يستدل على أننا نقتصر على تعريض أنفسنا للعمل الفني، ونسمح له بإغراقنا في موجات من الصوت أو اللون.

غير أن هذا قطعًا تشويه لوقائع التجربة. فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية ذات إيقاع مثير، تستحوذ علينا بما فيها من حركة وتوثب، أو عندما نقرأ رواية تثيرنا إثارة بالغة، نبدي لها انتباهًا جادًّا، ونكاد نستبعد كل شيء آخر محيط بنا؛ فحين «نجلس على حافة الكرسي» من فرط الإثارة، نكون أبعد ما يمكن عن السلبية. إننا حين نتخذ الموقف الإستطيقي، نريد أن نجعل قيمة الموضوع تأتي بحيوية كاملة إلى تجربتنا. وعلى ذلك فإننا نركز انتباهنا على الموضوع، ونشحذ قدراتنا على التخيل والانفعال حتى نستجيب له. وكما يقول أحد علماء النفس عن التجربة الإستطيقية: «إن التذوق ... وعي، وتنبه، وحيوية.»[٧] والانتباه له دائمًا درجات، وهو يزداد شدة أو ينقص باختلاف حالات الإدراك الجمالي؛ فاللون الذي يُرى بسرعة، أو اللحن الصغير، قد يُدرك على «حافة» الوعي، على حين أن الدراما قد تستحوذ علينا استحواذًا تامًّا، ولكن أيًّا كانت درجة الانتباه، فإن التجربة لا تكون إستطيقية إلا عندما «يسيطر» الموضوع على انتباهنا.

وفضلًا عن ذلك فإن الانتباه الإستطيقي يكون مصحوبًا بنشاط إيجابي، ليس من قبيل نشاط التجربة العملية، الذي يسعى إلى تحقيق هدف خارج عنه، بل إن هذا نشاط يثيره الإدراك المنزَّه عن الغرض للموضوع، أو يتطلبه هذا الإدراك. أما الأول فيشمل كل الاستجابات العقلية والعصبية والحركية، كأحاسيس التوتر أو الحركة الإيقاعية. وعلى عكس ما يريد أن يقنعنا بعض المتحذلقين، فليس ثمة شيء غير إستطيقي في أساسه عندما يدق المرء قدمه مع الإيقاع الموسيقي. فنظرية «الاندماج العاطفي empathy» تشير إلى أننا نكيف حركاتنا العضلية والجسمية بحيث نندمج بأحاسيسنا في الموضوع. فنحن نشد أنفسنا وتصبح عضلاتنا متوترة عندما نواجه تمثالًا يتصف بطول القامة والقوة

---

[٧] كيت هفنر: «التجربة الإستطيقية: وصف نفساني».

Kate Havner: "The Aesthetic Experience: A Psychological Description," Psychological Review, 44 (1937) p. 249.

واستقامة البنيان.[8] ولا يحدث ذلك في التجربة الإستطيقية وحدها، كما أنه لا يحدث في كل تجربة إستطيقية، ولكنه عندما يحدث، يكون مثالًا لذلك النوع من النشاط الذي يمكن أن يثيره الإدراك الإستطيقي، وقد لا يكون من الخطأ تسمية توجيه الانتباه ذاته باسم «النشاط activity»، ولكن الإدراك الإستطيقي قد يقتضي أيضًا حركات وجهودًا جسمية مباشرة. فنحن عادة نجد أنفسنا في حاجة إلى السير حول كل جوانب العمل المنحوت، أو في أرجاء كاتدرائية، قبل أن نستطيع تذوقها، وفي كثير من الأحيان قد نمد أيدينا ونلمس التماثيل لو سمح لنا حراس المتاحف بذلك.

غير أن التركيز على الموضوع و«السلوك» إزاءه ليس كل المقصود «بالانتباه» الإستطيقي، بل لا بد لنا، لكي نتذوق القيمة الكاملة للموضوع، من أن ننتبه إلى تفاصيله التي كثيرًا ما تكون معقدة وغامضة. والوعي الواضح بهذه التفاصيل هو «التمييز discrimination». والواقع أن الناس كثيرًا ما يفقدون قدرًا كبيرًا في تجربة الفن، ليس فقط لأن انتباههم يضعف، بل لأنهم يعجزون عن «رؤية» كل ما له أهمية في العمل، بل إن هذا السبب بعينه كثيرًا ما يكون علة ضعف انتباههم. فعندئذٍ تفوتهم الشخصية المميزة للعمل، بحيث يكون وقع أية سيمفونية كوقع أية قطعة أخرى من الموسيقى «الطويلة النفس»، ولا تتميز قصيدة غنائية عن قصيدة أخرى، ويكون الجميع عملًا بنفس المقدار. أما لو كان من حسن حظك أن درست الأدب مع أستاذ قدير، لعرفت كيف يمكن أن تغدو المسرحية أو الرواية حيوية أخاذة عندما تتعلم الاهتداء إلى التفاصيل التي لم تكن من قبل تشعر بها. غير أن مثل هذا الوعي ليس بالأمر الذي يسهل الوصول إليه؛ فهو في كثير من الأحيان يقتضي معرفة بالإيحاءات أو الرموز الموجودة في العمل، وتجربة متكررة للعمل، بل قد يقتضي أحيانًا تدريبًا متخصصًا في النوع الفني ذاته.

وإذ ينمو لدينا الانتباه القادر على التمييز الدقيق، يبعث أمامنا العمل حيًّا، فلو استطعنا أن نحتفظ في أذهاننا بالألحان الرئيسية في حركة سيمفونية، ونرى كيف تنمو وتتحول أثناء الحركة، ونتذوق طريقة وضع كل منها في مقابل الآخر، فعندئذٍ تحرز

---

[8] قارن هربرت س. لانجفلد: الموقف الجمالي، الفصلان ٥–٦.

Herbert S. Langfeld: "The Aesthetic Attitude" (N. Y., Harcourt, Brace, 1920).

وفرنون لي: «الاندماج العاطفي» مقال في «المرجع الحديث في علم الجمال»، نشره «ملفين ريدر».

Vernon Lee: "Empathy," in "A Modern Book of Esthetics," rev. ed. (N. Y., Holt, 1952).

تجربتنا كسبًا كبيرًا، وتزداد ثراءً ووحدة. وبدون هذا التمييز الدقيق تكون هزيلة؛ إذ إن المستمع لا يستجيب إلا لفقرات مبعثرة أو البقعة من الألوان الأوركسترالية البراقة. كما أنها تكون عندئذٍ مفتقرة إلى التنظيم؛ لأن المرء لا يشعر بالبناء الذي يربط أجزاء العمل سويًّا. وقد يكون من الممكن وصف تجربته بأنها إستطيقية بطريقة متقطعة، وعلى نطاق محدود، غير أنها لا تبعث فيه من الرضاء كل ما كان يمكنها أن تبعثه. وكلنا نعلم مدى سهولة الانتقال إلى التفكير في أمور أخرى أثناء عزف الموسيقى، بحيث لا نكون في حقيقة الأمر واعين بها إلا في لحظات متفرقة وهذا بدوره سبب آخر يدعونا إلى تنمية قدراتنا على تذوق ما فيها من ثراء وعمق، فعلى هذا النحو وحده نستطيع أن نحول بين تجربتنا وبين أن تصبح، على حد تعبير سانتيانا المشهور «حلم يقظة نعسان، تتخلله سورات عصبية».[٩]

فإذا ما فهمنا الآن كيف يكون الانتباه الإستطيقي يقِظًا وواعيًا، فعندئذٍ لا يكون هناك خطأ في استخدام لفظ كثيرًا ما طُبِّق على التجربة الإستطيقية؛ وهو لفظ «التأمل». أما قبل هذا الفهم، فإن هناك خطرًا كبيرًا في أن يُفهم هذا اللفظ بمعنى الحمْلقة المنعزلة، الباردة، وهو المعنى الذي رأينا أنه لا ينطبق على حقائق التجربة الإستطيقية. والواقع أن لفظ «التأمل» لا يضيف جديدًا إلى تعريفنا، بقدر ما يلخص أفكارًا ناقشناها من قبل. فهو يعني أن الإدراك موجه إلى الموضوع لذاته، وأن المشاهد لا يهتم بتحليل هذا الموضوع وتوجيه أسئلة بشأنه … كذلك يدل هذا اللفظ على الاهتمام والاستغراق الكامل، كما هي الحال عندما نقول إننا «غارقون في التأمل»، فعندئذٍ لا نكاد نلحظ معظم الأشياء الأخرى، على حين أن موضوع الإدراك الإستطيقي يبرز من الوسط المحيط به ويستحوذ على اهتمامنا.

إن من الممكن اتخاذ الموقف الإستطيقي إزاء «أي موضوع للوعي على الإطلاق». والواقع أننا لو التزمنا الدقة الكاملة لَمَا وجدنا أنفسنا مضطرين إلى إدخال هذه العبارة الأخيرة في تعريفنا، فقد كان في إمكاننا أن نفهم الموقف الإستطيقي على أنه نوع الانتباه الإدراكي الذي كنا نتحدث عنه حتى الآن، دون أن نضيف العبارة القائلة إن «أي موضوع على الإطلاق»

[٩] جورج سانتيانا: العقل في الفن.
George Santayana: “Reason in Art” (N. Y., Scribner’s, 1946), p. 51.

يمكن أن يكون موضوعًا له. غير أن التعريفات مرنة إلى حد ما. وفي استطاعتنا أن ندرج فيها باختيارنا ما ليس ضروريًّا كل الضرورة في تحديد كنه اللفظ المعرَّف. والواقع أن من أطرف وأهم صفات التجربة الإستطيقية اتساع نطاقها إلى حد هائل، بل إلى غير حد.

إن التعريف يتيح لنا أن نقول إن أي موضوع على الإطلاق يمكن أن يدرك بطريقة إستطيقية، أي إنه ليس ثمة شيء غير إستطيقي بحكم طبيعته الباطنة. هناك، بالطبع، موضوعات معينة لها جاذبية واضحة، بحيث «تخطف أبصارنا»، وتلفت إليها انتباهنا، كباقة من الزهور براقة مختلفة ألوانها، أو أغنية حماسية، أو تكوينات ضخمة للسحاب، أو كاتدرائية شامخة جليلة. ومن المؤكد أن هذا الوصف لا يصدق على كثير من الأشياء الأخرى الموجودة في العالم، بل لا يصدق على معظم هذه الأشياء، فهل يمكننا القول إن مجموعة من البيوت القذرة الخربة المهدمة يمكن أن توصف بأنها «إستطيقية»؟ وماذا نقول عن الأشياء الرتيبة التي لا تثير أية مشاعر، كالبضائع المرصوصة صفًّا صفًّا في مخزن، أو كدليل التليفون، إذا شئت؟ الواقع أن لفظ «الإستطيقي» كثيرًا ما يُستخدم في اللغة اليومية للتمييز بين الموضوعات التي يسرنا النظر أو الاستماع إليها، وتلك التي لا نجد فيها مثل هذه المتعة. وكما قلنا من قبل عند بداية هذا الفصل، فإن هذا بدوره هو رأي عدد كبير من النظريات الإستطيقية التقليدية.

ومن المؤكد أن هذه الحجة، القائلة إنه ليست كل الموضوعات تستحق أن توصف بأنها «إستطيقية»، تبدو سليمة مقنعة. وفي اعتقادي أن أفضل سبيل إلى الرد عليها هو تقديم أدلة على أن البشر قد تأملوا بطريقة منزهة عن الغرض موضوعات شديدة التنوع إلى حد هائل، من بينها ما يمكننا أن نعده منفرًّا إلى حد بعيد. وكما ذكرنا من قبل، فقد كان الناس يجدون متعة إدراكية في أشياء كان غيرهم في العصور السابقة أو في الحضارات الأخرى يعدونها غير إستطيقية، بل إن «تاريخ الذوق» بأسره يثبت أن حدود التجربة الإستطيقية قد أخذت تتوسع بالتدريج، وأصبحت تشتمل على أمور هائلة التنوع.

وخير دليل على اتساع الرؤية هذا يتمثل في الفنون؛ فهنا نجد لدينا سجلات دائمة للموضوعات التي كانت تثير الاهتمام الإستطيقي. غير أن هذا الدليل يمكن أن يُهتدَى إليه في تذوق الطبيعة أيضًا؛ فالموضوعات التي كان يختارها الفنانون من الطبيعة ليعالجوها تدل على توسيع لنطاق الاهتمام الإدراكي. ويستطيع «المؤرخون الاجتماعيون» في كثير من الأحيان أن يتتبعوا تغيرات في تذوق الطبيعة على أنحاء أخرى، كما في المذكرات واليوميات، والمواقع التي تختار أماكن للنزهة، وما إلى ذلك. ولكن لنتحدث الآن عن الفن وحده. فلو

اقتصرنا على فن الأعوام المائة والخمسين الأخيرة، لوجدنا أن قدرًا هائلًا من الفن قد كرس لنوعين من الأشياء تعدهما «الفطرة السليمة» غير إستطيقيَّين في طبيعتهما الكامنة — أي تعدهما موضوعات عادية تافهة، وأشياء وحوادث قبيحة مضحكة؛ ففي بداية القرن التاسع عشر، كرس الشاعر ووردزورث قدرًا كبيرًا من شعره «للحياة الريفية المتواضعة». وهناك لوحة من لوحات فان جوخ موضوعها كرسي أصفر عادي تمامًا (انظر اللوحة رقم ١)، كما أن هناك لوحة موضوعها الأثاث المهدم في غرفة نومه، بل إن في الفن القريب العهد أمثلة أوضح من هذه، لتصوير الموضوعات القبيحة الكئيبة، وقد يستطيع الطالب بنفسه أن يتذكر بعضًا منها. وسأذكر منها «قارب الميدوزا The Raft of the "medusa"»، لجريكو Gericaul (اللوحة رقم ٣)، والتصوير المؤلم لشخصية بائسة معذبة في أوبرا «فوتسك Wozzeck» لبرج Berg، والأدب «الواقعي» كرواية «الأعماق السفلَى» Lower Depths لجوركي و«إسطبلات لونيجان Studs Lonigan» لفاريل Farrell.

ومن المؤكد أن الفنان يدرك أمثال هذه الموضوعات بخيال وإحساس، وعندما تظهر في العمل الفني، يكون قد أضفى عليها حيوية وإثارة. ومع ذلك فإن مجرد توجيهه لانتباهه نحو هذه الموضوعات يدل على مدى إمكان اتساع نطاق الاهتمام الإستطيقي. وفضلًا عن ذلك فإن استخدامه لها يغير ذوق غير الفنان ويوسع نطاقه، فعندئذٍ يصبح الشخص العادي حساسًا من جديد للأهمية الإدراكية لكثير من الموضوعات والحوادث المختلفة. وهكذا فإن تذوق عظَمَة سلاسل الجبال، وهو فصل حديث نسبيًّا في تاريخ الذوق، قد أثارته أعمال فنية مثل قصيدة هالر Haller «جبال الألب Die Alpen». كذلك فإن هناك موضوعات أقل ترفعًا، بل مناظر قبيحة، أصبحت موضوعات للانتباه الإستطيقي. وها هي ذي شهادة شخص ليس من الفنانين:

> «إن أقبح شيء في الطبيعة أستطيع أن أتصوره في الوقت الراهن هو شارع معين به بيوت متداعية وتقام فيه سوق من أسواق الطريق. ولو مر المرء به، كما أفعل أحيانًا، في الصباح الباكر لأحد أيام الآحاد، لوجده قد اتسخ بالقش والأوراق القذرة وغيرها من نفايات السوق. والموقف المعتاد الذي أتخذه في هذه الحالة هو موقت التقزز، بحيث أود أن أنأى بنفسي عن المنظر ... ولكني أجد في بعض الأحيان أن ... المنظر قد انسحب بعيدًا عني، وانتقل إلى المستوى الإستطيقي، بحيث أستطيع أن أتحمله بطريقة لا شخصية تمامًا، وعندما يحدث ذلك، يبدو لي أن ما أدركه يتخذ مظهرًا مختلفًا، ويصبح له شكل وتماسك كان يفتقر إليه

> من قبل، وتظهر فيه التفصيلات بوضوح أكبر، ولكنه ... لا يبدو وقد زال قبحه وأصبح جميلًا. ففي استطاعتي أن أرى القبح بطريقة إستطيقية، ولكني لا أستطيع أن أراه جميلًا.»[١٠]

وفي استطاعة الطالب أن يفكر في أشياء في تجربته الخاصة — كوجه، أو مبنًى، أو منظر طبيعي — تثير اهتمامًا إستطيقيًّا، وإن لم تكن مما يُصطلح على وصفه بأنه «لطيف» أو «جذاب». وبطبيعة الحال فإن أمثال هذه الشواهد لا تثبت أن جميع الموضوعات يمكن أن تكون موضوعات جمالية. غير أنه عندما تتعدد هذه الشواهد، فإنها تجعل من هذا الافتراض مسلمة معقولة في مستهل البحث الجمالي.

وتمشيًا مع هذه المسلمة، استخدم لفظ «الوعي awareness» في تعريفنا «للموقف الجمالي». ولقد كنت حتى الآن أستخدم لفظ «الإدراك» في وصف التعرُّف الجمالي، غير أن معناه أضيق مما ينبغي؛ فهو يدل على التعرف على معطيات الحس؛ كالألوان أو الأصوات، التي تفسر أو «يحكم عليها» بأنها من نوع معين. ويختلف الإدراك عن الإحساس كما تختلف تجربة البالغ عن تجربة الوليد، الذي يكون العالم بالنسبة إليه مجموعة متعاقبة من «الانفجارات» الحسية الغامضة المفككة. أما في تجربة البالغين، فيندر أن ندرك المعطيات الحسية دون معرفة شيء عنها والربط بين بعضها وبعض، بحيث تصبح ذات معنًى؛ فنحن نرى أكثر من مجرد بقعة لونية؛ إذ نرى راية أو إشارة إنذار؛ فالإدراك هو أكثر الأنواع المألوفة «للوعي»، ولكن إذا حدث الإحساس، فمن الممكن أن يكون بدوره إستطيقيًّا.

وهناك نوع آخر من «الوعي» يحدث في تجربة البالغين، وإن كان حدوثه أقل نسبيًّا. ذلك هو المعرفة «العقلية» غير الحسية «للتصورات والمعاني» وعلاقاتها المتبادلة؛ ومثل هذه المعرفة تحدث في التفكير المجرد، كالمنطق والرياضة، فحتى في الحالات التي يكون فيها مثل هذا التفكير مقترنًا «بصور»، فإن هذه تكون ثانوية في حرب؛ فعندما يفكر الرياضي في خواص المثلثات، لا يكون تفكيره مقتصرًا على أي مثلث معين قد «يراه في

---

[١٠] أ. م. بارتلت: أنماط من الحكم الجمالي.

E. M. Bartlett: “Types of Aesthetic Judgment,” (London, Allen and Unwrin, 1937) pp. 211–212.

رأسه» أو يرسمه على الورق. والشخص الذي يضع نسقًا للمنطق الرياضي يهتم بالعلاقات المنطقية التي لا تُحس ولا تُدرك. على أن هذا النوع من الإدراك يمكن أن يكون بدوره إستطيقيًّا، فإذا لم يكن هدف المرء، خلال لحظة مؤقتة، هو حل إحدى المشكلات، وإذا تريث لتأمل البناء المنطقي الماثل أمامه بطريقة منزهة عن الغرض، فعندئذٍ تكون تجربته إستطيقية. وقد اعترف كثير من الرياضيين بوجود هذا النوع من التجربة، ويشهد على وجودها استخدام ألفاظ مثل «الرشاقة» و«اللطف»، وهي ألفاظ مستعارة من مجال الإستطيقا، في وصف نسق فكرى. وتقول الشاعرة إدنا سانت فنسنت ميلي Edna St. Vincent Millay، في بيت أصبح مشهورًا «لا أحد سوى إقليدس رأى الجمال عاريًا». ذلك لأن العالم الهندسي اليوناني الكبير شاهد الخواص والعلاقات الرياضية التي «لا تكتسي برداء» محسوس من الصوت أو اللون.

ولكي أعمل حسابًا لمثل هذه التجربة، فضلًا عن الإحساس، استخدمت لفظًا متسعًا هو «الوعي» بدلًا من «الإدراك»؛ فأي شيء على الإطلاق، سواء أكان موضوعًا لإحساس أم إدراك، وسواء أكان نتاجًا للخيال أم للفكر التصوري يمكن أن يصبح موضوعًا للانتباه الإستطيقي.

وبذلك ننتهي من تحليل معنى «الموقف الإستطيقي»، وهو المفهوم الرئيسي في دراستنا؛ «فالإستطيقي»، مفهومًا بمعنى «الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض» هو الذي يحدد ميدان بحثنا التالي. وجميع المفاهيم التي ستناقش فيما بعد تُعرَّف على أساس إرجاعها إلى هذا المفهوم الرئيسي؛ «فالتجربة الإستطيقية» هي التجربة الكلية التي تمر بها عندما يتخذ هذا الموقف؛ و«الموضوع الإستطيقي» هو الموضوع الذي يتخذ إزاءه هذا الموقف؛ و«القيمة الإستطيقية» هي قيمة هذه التجربة أو موضوعها. ومن هنا كان من الضروري أن يفهم الطالب معنى «الإستطيقي» ويفكر فيه قبل أن ينتقل إلى دراسة المسائل الأخرى.

(٣) دلالة الوعي الإستطيقي في التجربة الإنسانية

العنصر الأساسي في أي موقف هو اتخاذ اتجاه إيجابي أو سلبي نحو ما هو مدرك؛[١١] فنحن إما أن ننظر إلى الموضوع بعين الرضا، وإما أن نعاديه ونفر منه. فإذا كنا قد

[١١] انظر: ص٤١–٤٣ من قبل.

وصفنا الموقف الإستطيقي بدقة، فمن الممكن أن يقال الآن إن الوعي الإستطيقي موجه دائمًا «بطريقة إيجابية» نحو موضوعه. فنحن نركز انتباهنا على الموضوع الذي «يستأثر باهتمامنا»، كما يقول التعبير الشائع. ومجرد كون منفعة الموضوع لم تعد تدخل في الحسبان، يثبت أننا نرحب بوجود الموضوع لمجرد كونه على ما هو عليه بالنسبة إلى أبصارنا أو أسماعنا. ولنقل مرة أخرى إن هذا لا يعني أن الموضوع «جميل» أو «لطيف» أو «خلاب» بالضرورة. فمن الممكن أن تكون له أهمية إستطيقية على أنحاء أخرى؛ كأن يكون «أخاذًا» أو «مؤثرًا» أو «قويًّا»، حتى لو كان كئيبًا قبيحًا.

وعلى ذلك فإن وصفنا للموقف الإستطيقي قد انطوى ضمنًا على أهم ما في التجربة الإستطيقية؛ وهو أنها تجربة نجد رضاء في ممارستها لذاتها، أو بتعبير آخر، أن هذه التجربة ذات قيمة كامنة؛ فنحن نستغرق في فعل الوعي ذاته، ونجد فيه رضاء. وهذا الفعل لا يكون مماثلًا لأداء المرء لعمله اليومي، أو زيارته لطبيب الأسنان، وهي أمور تكون قيمتها راجعة إلى نتائجها؛ فنحن نشعر بقيمة التجربة الإستطيقية في هذه التجربة ذاتها.

ولقد اعترف المفكرون بالقيمة الكامنة للتجربة الإستطيقية بقدر ما اعترفوا بوجود «التأمل المُنزَّه عن الغرض» ذاته. ومن الجدير بالملاحظة أن كِلا هذين الأمرين قد لقي اعترافًا من فلاسفة توجد بينهم خلافات عميقة في بقية جوانب النظرية الإستطيقية؛ فنحن نجد إيحاءً واضحًا بهما لدى مفكر العصور الوسطى العظيم، القديس توما الأكويني، الذي عرف «الجمال» بأنه «ذلك الذي يلذ لنا مجرد النظر إليه أو إدراكه ذاته id cuius ipsa apprehensio placet».[١٢] ولقد كان أول عرض منهجي في الفلسفة الحديثة لفكرة التنزه الإستطيقي عن الغرض هو ذلك الذي قدمه «إمانويل كانْت» في أواخر القرن الثامن عشر. فكانْت بدوره يتحدث عن «الرضاء» الذي يتمثل في هذه التجربة.[١٣] ويعد الوصف المتضمن في كتابات شوبنهور، الفيلسوف الألماني في القرن التاسع عشر، من

---

[١٢] الخلاصة اللاهوتية.

Summa Theologica, I a, 2 ae, quaest. 27, art. I.

[١٣] انظر: نقد ملكة الحكم.

"Critique of Judgment," trans. Bernard (N. Y., Hafner, 1951) pp. 37–45.

أفضل الأوصاف الموجزة للموقف الجمالي، التي يمكن الاهتداء إليها في أي موضع.[١٤] فعلى الرغم من أن شوبنهور كان متشائمًا بعمق من إمكان بلوغ السعادة البشرية، فإنه كان يرى أن للتجربة الإستطيقية قيمة كبرى. ومن الممكن الإتيان بأمثلة كثيرة أخرى لفلاسفة معاصرين تختلف اتجاهاتهم كل الاختلاف عن أولئك الذين تحدثنا عنهم الآن.

هذا الاعتقاد الذي يشترك فيه الفلاسفة تؤيده التجربة التي يكاد يمر بها كل إنسان تقريبًا — فحين يجذب المرءَ لونُ شجرة أو رشاقتُها أو تناسقُها، أو يندمج في قصة ويظل مستغرقًا في الانتباه لها، تكون تلك «لحظة» في الحياة جديرة بأن نمر بها لذاتها. فإذا ما تساءل أحد: «وما قيمة هذه التجربة؟» كان الجواب أوضح مما لو وجه هذا السؤال نفسه بصدد أي نوع آخر من التجربة. فقيمة التجربة الجمالية ملموسة في التجربة ذاتها. وإنا لنجد أن ذوي العقليات «العملية»، وأولئك الذين لا يشغلهم شيء سوى إنجاز «عملهم في الحياة»، كثيرًا ما يتشككون في قيمة التجربة الإستطيقية، ويعدونها تبديدًا لا جدوى منه. وصحيح أن الموقف الإستطيقي، كما رأينا من قبل، يكبت الإدراك العملي، وقد يؤدي، إذا ما استمر طويلًا، إلى إبطال النشاط الهادف الذي يقتضيه منا العالم، ولكن لنطرح هذا السؤال نفسه من الجانب الآخر: فما قيمة النشاط الإنساني الذي لا يخدم إلا هدفًا مقبلًا ما؟ هل الغرض منه هو إتاحة تجربة أخرى معينة تكون أداة لتجربة أخرى غيرها لا يُستمتع بها لذاتها، بل نمارسها من أجل هدف آخر غيرها؟ وهل يتمثل أنموذج الحياة البشرية في حياة كثير من عمال المدن في المجتمعات الصناعية، الذين يؤدون عملًا لا يجدون فيه طرافة ولا يستمتعون به، حتى يمكنهم أن يظلوا أحياء ليعودوا في الغد إلى نفس العمل الممل؟ إن ما نود أن نقوله هو أن الجهد البشري «العمل» لا جدوى منه ما لم يؤدِّ في نقطة معينة إلى تجربة تكون طريفة وممتعة في ذاتها. وإن الكثيرين ليصفون الأمريكيين المعاصرين بأنهم يستغرقون في الاهتمام بوسائل العيش إلى حد أنهم نادرًا ما يتذوقون القيمة الكامنة للتجربة، ولكني أتجاسر فأقول إن هذا كان يصدق دائمًا على كثير من الشعوب، في كثير من العصور والمجتمعات. ومع ذلك فإن غياب القيمة الإستطيقية من الحياة كثيرًا ما يكون نتيجة لأخذ المرء بشعار السعي إلى الكفاءة في العمل وترك «الكلام الفارغ» جانبًا. والحق أن أولئك الذين يلتزمون بهذا الأسلوب في الحياة هم

---

[١٤] انظر: «العالم إرادة وتمثلًا»، الكتاب الثالث، المظهر الثاني.

The World as Will and Representation, Book III, Second Aspect.

من قصر النظر بحيث لا يختبرون أسلوبهم هذا أبدًا بطريقة نقدية، وبالتالي لا يدركون قصوره أبدًا. فمن الواجب أن نذكرهم بأن:

حياتنا، لو امتلأت بالمشاغل،
ولم تترك لنا وقتًا للتوقف والتأمل،
لكانت حياة هزيلة بحق.[١٥]

وقد لا يكون هذا شعرًا من الطراز الأول، ولكنه رد ملائم على أولئك الذين لا يجدون للتجربة الإستطيقية قيمة.

وعند هذه النقطة يكون من السهل الوقوع في خطأ التغزل الخيالي في التجربة الإستطيقية، وهو الخطأ الذي حذرت منه في الفصل الافتتاحي، ولكن المسألة ذاتها لا تحتاج إلى ذلك؛ فالإدراك الإستطيقي ليس شيئًا نادرًا خارجًا عن المألوف، ما لم تكن طريقة حياتنا مؤدية إلى النظر إلى هذا الإدراك على أنه شيء غير طبيعي؛ فمن الممكن القول، بمعنًى معيَّن، إنه لا شيء أكثر «طبيعية» من الوعي الإستطيقي. فما الذي يمكن أن يكون طبيعيًّا أكثر من مجرد التطلع إلى العالم والاهتمام بمناظره وأصواته، وحركته وطابعه المعبر؟ إننا جميعًا نفعل ذلك تلقائيًّا من آنٍ لآخر، والطفل يفعله على الدوام، بحيث يظهر العالم له ناضرًا مثيرًا.

ولكنا إذا شئنا أن نشق طريقنا في العالم فلا بد لنا أن نتعلم كيف نتعرف على الأشياء ونضع لها أسماء، ونعرف فوائدها ومضارها. وكما قلنا من قبل فإن تنمية عادات الإبصار هي أمر لا غناء عنه من أجل توفير النشاط وبذله بطريقة فعالة. وعندما نعرف على الفور كُنْه الأشياء وكيف نستطيع استخدامها، لا نحتاج إلى إضاعة وقت في الإدراك، ولكن هذا يؤدي إلى فقدان للقيمة الإستطيقية. ذلك لأننا لا نرى الأشياء إلا جزئيًّا وبتعجل، وفي ذهننا أغراضنا المقبلة. وهكذا تغطي المادة عالمنا بقشرة من الرتابة والجمود، وتبدد عنصر الإثارة الإستطيقية فيه. وإذن، فالأمر كما قال الأستاذ بيبر Pepper: «لو لم تكن

[١٥] «وقت الفراغ» Leisure في «مجموعة القصائد» نظم و. هـ. ديفيز. "Collected Poems" by W. H. Davies (London, Jonathan Cape, 1951) p. 141.

ويتضمن باقي القصيدة إشارة واضحة إلى التجربة الإستطيقية.

هناك عادات، لكانت معيشتنا كلها إستطيقية إلى أعلى مدى، ولما احتجنا إلى أي فن أو أي أسلوب تطبيقي لكي نجعلها كذلك.»[١٦]

ومع ذلك فإني لا أود أن أترك لدى القارئ انطباعًا بأن التجربة الإستطيقية والتجربة العملية متعارضتان بالضرورة؛ فهذا اعتقاد واسع الانتشار في مدينتنا، كان من نتيجته أننا استبعدنا الفن والتجربة الإستطيقية في ركنٍ قَصِي من حياتنا، وكل ما نفعله هو أننا نرفع قبعاتنا تحية لهما عندما نذهب من آن لآخر إلى معرض للفن أو قاعة للعزف أو عندما «نقرأ كتابًا جيدًا»، ولكن هذه الطريقة في التفكير والسلوك تبعث الهزال في تجربتنا بلا داعٍ.

لقد ميزنا في هذا الفصل بين الموقف الإستطيقي وموقف الإدراك العملي، ولكن التمييز بين شيئين عند التفكير فيهما لا يترتب عليه أن يكونا على الدوام منفصلَين في الوجود الفعلي. فعندما نعرف التركيب الكيميائي للماء، نميز الهيدروجين عن الأوكسيجين فيه. أما في الماء ذاته فهما بالطبع ممتزجان بلا انفصال. وبالمثل فإن الاهتمام العملي والإستطيقي يمكن أن يوجدا معًا، وكثيرًا ما يوجدان بالفعل، في التجربة العينية. وقد تكون تجربتنا عملية في أساسها، وقد يكون اهتمامنا منصبًّا على المهمة المطلوبة منا، ومع ذلك يمكن أن يكون قدر، مهما كان ضئيلًا، من انتباهنا موجهًا إلى الاستمتاع الإستطيقي بالأشياء المحيطة بنا. وحتى عندما يكاد اهتمامنا يكون عمليًّا كله، فإن «النظرة الشاردة العارضة» للاهتمام الإستطيقي قد تتدخل فيه؛ ففي وسط صراع سياسي حاد، أو منافسة شخصية يكون مصير المرء فيها معلقًا في الميزان، قد يستلفت نظر المرء ما نطلق عليه اسم «دراما الموقف». وعلى ذلك يبدو أن من التبسيط المفرط، من الوجهة النفسية، أن نقول إن من المستحيل، في أية لحظة بعينها، أن نتخذ سوى موقف واحد.[١٧] صحيح أن الموقفين الإستطيقي والعملي متعارضان، بمعنى أن تركيز الانتباه المميز لأحدهما يقلل من نوع الانتباه المميز للآخر. غير أن الانتباه دائمًا مسألة درجة، ومن الممكن أن تتحكم فيه أغراض متباينة في آن واحد. ومن حسن الحظ أن الأمر كذلك؛ إذ إن قدرًا، ولو ضئيلًا،

---

[١٦] ستيفن بيبر: السمة الإستطيقية.

Stephen C. Pepper: Aesthetic Quality (N. Y., Scribner’s, 1937) p. 55.

[١٧] انظر: «لانجفلد»، المرجع المذكور من قبل، ص٧٣.

من العنصر الإستطيقي يجعلنا في كثير من الأحيان نتحمل أعمالًا كانت تغدو بدونه مملة منفرة إلى أقصى حد.

على أننا لسنا بحاجة إلى الارتكان تمامًا إلى حسن الحظ لكي نصبغ النشاط العملي بالصبغة الإستطيقية؛ ففي استطاعة الجهد البشري أن يزيد من القيمة الإستطيقية للتجربة، وكلما نمينا حساسيتنا الإستطيقية وزدناها رهافة وتيقظًا، خلقت «اهتمامًا جديدًا بكل ما نفعل، في أي موضوع نتصل به، وفي أي جانب من جوانب حياتنا».[١٨] وإن هذا ليصدق بوجه خاص حين نستخدم الفن في جعل أدوات حياتنا اليومية ومتاعها أكثر جاذبية للإدراك. فمن واجبنا ألا نحكم على هذه مقدمة بأنها «نافعة فحسب»، وبالتالي لا يكون لها حق في القيمة الإستطيقية، بل إن المجتمعات البدائية ذاتها تزين أكثر الأشياء شيوعًا وتداولًا بحيث يبعث مرآها وملمسها متعة، إلى جانب القيمة الإستطيقية للفن والطبيعة: كونها مفيدة وكثيرًا ما يجد عالم الأنثروبولوجيا أن مثل هذا التزيين يخدم غرضًا اجتماعيًّا أيضًا، أي إنه ينفع في الصيد أو الحرب أو الطقوس الدينية، غير أن هذا لا يقلل من أهمية العنصر الإستطيقي، وإنما يدل على الطريقة التي يمكن بها إعلاء الحياة حين يعمل الإنسان على تلبية حاجاته الإستطيقية وغير الإستطيقية دون أن يستبعد جانبًا من الاثنين. وهناك علامات مشجعة على مثل هذا النشاط في الوقت الراهن في مجتمعنا الحديث، تتمثل في إنتاج أشياء كالأدوات الفضية والأثاث «الحديث»، وفي العمارة وقاطرات السكك الحديدية الجديدة.

وليس من الضروري أن تكون القيمة الجمالية للأشياء اليومية مجرد زخرف لا صلة له بطبيعة الشيء، بل إن مثل هذه الزخرفة كثيرًا ما تكون ذات قيمة ضئيلة نسبيًّا، بل إن الغرض الذي صمم من أجله موضوع كالفأس أو قاطرة السكك الحديدية، كثيرًا ما يكون جزءًا لا يتجزأ من قيمته الإستطيقية؛ فمن الممكن أن تعجب بالطريقة التي يتلاءم بها تركيبه مع وظيفته. وعندما ننظر إلى أمثال هذه الأشياء جماليًّا، فإننا لا نفكر مقدمًا في منفعتها، كما يفعل المهندس أو الرجل الذي سيستخدمها. غير أن الوعي بمنفعة الموضوع جزء من إدراكنا، وهو ضروري للإعجاب بملاءمته للغرض منه. فالقيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشيء، ولونه وشكله ... إلخ، سببًا في منفعته. ويتضح ذلك في

[١٨] جون ووربك، قوة الفن.

John M. Warbeke, The Power of Art (N. Y., Philosophical Library, 1951), p. 19.

طائراتنا، وفي بعض المباني المشيدة حديثًا، سواءٌ منها السكنية والتجارية. أما لو رسمت على آلة الحرث أو ماكينة الصهر زخارف بلون وردي أنثوي باهت، فقد تظل هذه الآلة تؤدي عملها بطريقة اقتصادية فعالة، وتجد منا إعجابًا بسبب فائدتها، ولكن يكون هناك شيء مضحك في التباين بين وظيفتها وبين مظهرها العام.

ولقد ظللنا حتى الآن نناقش التجربة الإستطيقية من زاوية قيمتها الكامنة فحسب، وتلك هي قيمتها من حيث هي تجربة منطوية على ذاتها. فمن طبيعة الموقف الجمالي في صميمه أنه يتخلى عن النشاط المستمر المتجه إلى المستقبل. ومع ذلك فإن التجربة الجمالية لو نظر إليها بطريقة غير إستطيقية لما كانت — كأية تجربة أخرى — منفصلة تمامًا عن الحياة؛ فلها نتائج تتجاوز نطاق التجربة ذاتها؛ ذلك لأن التقاءنا بالموضوع الجمالي، شأنه شأن أية تجربة أخرى، يغيرنا تغييرًا قد يكون ضئيلًا فحسب، وقد يكون عميقًا، وبذلك يبدل تجربتنا المقبلة. وكما نعلم جميعًا، فإن اعتياد مشاهدة الأعمال الفنية الجديدة يغير ذوقنا، فلا نعود نعجب بقصص المغامرات التي كانت تخلب ألبابنا في فترة الدراسة الأولى، بل نبدأ في تقدير أنواع أخرى من الأدب وأشكال أخرى للفن. كما أن قدرتنا على التمييز تزداد رهافة، بحيث «نرى» في الفن قيمة لم نكن نراها من قبل. غير أن تأثير الإدراك الإستطيقي لا يقتصر على التجارب الإستطيقية الأخرى، بل إنه يغير أيضًا شخصيتنا وتجربتنا في المجالات غير الإستطيقية للحياة؛ فمن الممكن أن يؤدي عمل فني إلى تعميق بصيرتنا بالناس الآخرين وبأنفسنا، وقد يؤدي بنا إلى تحدي القيم التي كنا متمسكين بها من قبل، وقد يوسع نطاق تعاطفنا. وإنه لمن المستحيل وضع حدود للتأثيرات النفسية التي يمكن أن تكون للعمل الفني، أو محاولة تحديد طبيعة هذه التأثيرات. ومع ذلك ينبغي أن نتذكر أننا لو تعمدنا اكتساب هذه التأثيرات، لأضعفنا القيمة الجمالية أو قضينا عليها، فعندئذٍ تصبح التجربة نفعية متطلعة إلى المستقبل؛ فنتائج التجربة الجمالية تأتي دون طلب ودون إلحاح.

على أنه ليس هناك ما يضمن أن تكون هذه النتيجة طيبة دائمة. فمنذ أيام أفلاطون نجد من ينبهنا إلى أن الفن قد يكون له تأثير ضار، ولا سيما في الصغار. فمن الممكن أن يحطم الشخصية أو يهدم الأخلاق. وربما كان هذا الخطر أقل بكثير في الوقت الراهن، الذي أصبحت فيه «الفنون الجميلة» ضئيلة الأهمية نسبيًّا في المجتمع. ومع ذلك فما زالت للمشكلة حقيقتها وأهميتها. وحسبك أن تتأمل الخلافات الحادة التي ثارت في السنوات

الأخيرة حول الرقابة على الكتب والأفلام السينمائية، وكذلك مشكلات الرقابة في زمن الحرب. وتلك، على أية حال، مشكلة صعبة سوف نتصدى لها في موضع لاحق من هذا الكتاب (الفصل الثالث عشر).

(٤) القيمة الإستطيقية للفن والطبيعة

أشرت من قبل إلى تلك الحقيقة التي يشيع الاعتراف بها، وهي أننا نستطيع أن ندرك الفن والطبيعة معًا إدراكًا إستطيقيًّا، ونقوم بذلك بالفعل. وها أنا ذا أدعو القارئ إلى البحث في مسألتَين بينهما اتصال وثيق، وهما:

(١) هل نحن «نبحث عن» أشياء مختلفة عندما نتأمل أعمالًا فنية وعندما نتأمل الطبيعة؟

(٢) وهل يمكننا أن نقول إن أحد نوعَي التأمل أفضل أو أعظم قيمة، بمعنى ما، من الآخر؟ إن مناقشتنا ستتركز أساسًا على المسألة الثانية، ولكنها ستمس المسألة الأولى في مواضع متعددة.

الأرجح أن معظم الناس يقولون، ردًّا على السؤال الثاني، إن الفن أكثر إرضاء وأهم في التجربة الإستطيقية من الطبيعة. وبالفعل أخذت معظم النظريات الجمالية التقليدية بهذا الرأي. فعندما نتحدث عن الموضوعات الإستطيقية نعني عادة أعمالًا فنية لا موضوعات طبيعية، ولكن لنتنبه إلى بعض أسباب ذلك. إن الفن نشاط إبداعي يقوم به البشر، على حين أن الطبيعة حسب تعريفها ليست كذلك. وإذن فَلِلفن أهمية اجتماعية لا تتوافر للطبيعة. وفضلًا عن ذلك فإن الأعمال الفنية تكاد تكون على الدوام ثابتة باقية، ومن السهل محاكاتها أو عمل نسخ منها. ومن هنا فإن من الممكن المشاركة فيها عادة؛ ففي استطاعتنا جميعًا، في العادة، أن نقرأ نفس الكتب، ونستمع إلى نفس التسجيلات، على حين أن موضوعات الطبيعة، كالخلجان البحرية والتكوينات السحابية، موضعية وعابرة إلى حد بعيد. وهذان العاملان معًا يوضحان لماذا كنا نستطيع أن نتكلم عن الفن أكثر مما نتكلم عن الطبيعة. ولكنهما في ذاتهما لا يثبتان أن الفن أعظم قيمة، من الوجهة الإستطيقية، من الطبيعة. فحتى على الرغم من أن الموضوعات الطبيعية ليست نواتج للجهد البشري، فقد يظل من الصحيح أنها موضوعات ذات قيمة إستطيقية أعظم. وبعبارة أخرى، فإذا ارتكزنا على التمييز الذي أجريناه بين الإبداع الفني و«التطلع أو النظر» الإستطيقي،

فسنجد أن كون الشيء موضوعًا فنيًّا، لا يستتبع كونه ممتعًا، في الإدراك الإستطيقي، أكثر موضوع غير فني. وبالمثل فحتى لو لم يكن من الممكن مشاركة الناس على نطاق واسع في المناظر الطبيعية، فلا يترتب على ذلك القول إن قيمتها، عندما تصبح موضوعات للتجربة، أقل من قيمة الأعمال الفنية. وإذن، فلو كنا نعتقد أن قيمة الفن أعظم من قيمة الطبيعة، فلا بد أن يكون اعتقادنا هذا قائمًا على حجج غير هذه.

ولنقتبس فيما يلي رأيًا مضادًّا للاعتقاد السابق، قال به فيلسوف مشهور في أخريات حياته، وهو فيلسوف كان الاستمتاع الإستطيقي في نظره واحدًا من أهم القيم في حياة الإنسان:

> «... كذلك فإن حبي للجميل لم يجد بدوره رضاءه الأكبر في الفنون؛ فإذا كان الفن ينقلنا من حال إلى حال، ويحرر العقل والقلب، فإن له عندي إعزاز، غير أن الطبيعة والتفكير يفعلان ذلك مرات أكثر، وبسلطة أعظم. ولو كان ثمة شيء خلب لبي، فإنما هو الأماكن الجميلة، والعادات الجميلة، والنظم الجميلة، ومن هنا كان إعجابي باليونان وإنجلترا، واستمتاعي بأمريكا الفنية المرحة البارعة.»[١٩]

ويقول أ. ف. كاريت: «لو أُجبرنا على الاختيار القاسي بين الجمال الطبيعي والجمال الفني، وقدرنا الكنوز النفسية في الموسيقى والشعر إلى آخر مداها، ففي اعتقادي أن اختيارنا ينبغي أن يكون للطبيعة.»[٢٠]

فكيف يمكن، إزاء هذه الشواهد، الدفاع عن الرأي القائل إن التذوق الإستطيقي للفن أعظم قيمة من تذوق الطبيعة؟ إن ذلك يكون أولًا عن طريق الإشارة إلى واحد من أوضح الفوارق بين العمل الفني والموضوع الطبيعي، وهو أن للأول «إطارًا»، أما الثاني فلا؛

---

[١٩] جورج سانتيانا: «دفاع عن نفسي»، في كتاب «فلسفة جورج سانتيانا» نشرة شيلب.
"Apologia pro Mente Sua" in "The Philosophy of George Santayana," ed. Schilpp (Northewestern U.P., 1940) p. 50.

[٢٠] أ. ف. كاريت: نظرية الجمال.
E. F. Carritt, The Theory of Beauty (London, Methuen, 1928), p. 41.

فالفنان يضع لعمله حدودًا؛ إذ إن الكتاب أو المدونة الموسيقية يبدآن وينتهيان عند نقطة معينة، واللوحة يحدها إطارها، والتمثال والمبنى تحدهما سطوحهما الخارجية. غير أن الطبيعة لا تضع «أطارًا» لمناظرها الريفية أو خلجانها البحرية أو تكويناتها السحابية بحيث تبدأ هنا على وجه التحديد وتنتهي هناك بالضبط.

فما الذي يستتبعه ذلك فيما يتعلق بالقيمة النسبية للموضوعات الفنية والطبيعية؟ هل يؤدي وجود «الإطار» بذاته وفي ذاته إلى جعل الفن أعظم قيمة؟ قد نقول إن «الإطار» ينظم الموضوع الفني ويوحده، وإن هذا أمر له قيمته، لأنه يربط بين أطراف تجربتنا التي لن تكون، بغير هذا الإطار، إلا مهوشة لا شكل لها. وفي مقابل ذلك يفتقر المنظر الطبيعي إلى إطار، وبالتالي لا تستطيع العين، والذهن، أن تحيط به. غير أن هذه الحجة ليست قاطعة. ذلك لأنه على الرغم من أن الطبيعة تفتقر إلى إطار عندما توجد فحسب، خارج الإدراك البشري، فإن هذا لا يصدق عليها عندما تُدرَك بطريقة جمالية، فعندئذٍ يفرض المشاهد ذاته إطارًا على المنظر الطبيعي، فيختار ما سينتبه إليه جماليًّا ويضع هو ذاته حدودًا له. ونحن جميعًا نفعل ذلك في وقت ما. «فلا بد لكي يرى المنظر الطبيعي من أن يُنشأ ويُشكل composed»،[٢١] ولو كان لدى المرء إدراك ثاقب وخيال خصب، لاستطاع أن «ينشئ» منظرًا طبيعيًّا ذا قيمة جمالية كبرى، أعني منظرًا قد لا تقل قيمته، وربما زادت، عن كثير من اللوحات التي تصور مناظر طبيعية، ولكن معظمنا بطبيعة الحال لا تتوافر لديه القدرة على القيام بهذا العمل، وهي القدرة التي يملكها الفنان بدرجة ملحوظة. وفضلًا عن ذلك، فلما كنا لا نستطيع تغيير المنظر في الطبيعة، فإنه قد يتضمن شوائب أو عناصر زائدة، يمكن استبعادها في العمل الفني. لذلك يمكننا أن ننتهي إلى أن هذه الحجة لا تثبت سوى أن الأعمال الفنية في عمومها ذات قيمة أعظم، بفضل وحدتها، من المناظر الطبيعية، لا أنها ينبغي أن تكون كذلك دائمًا بالضرورة.

ومع ذلك فإن الأستاذ ت. م. جرين لا يوافق على هذا الرأي، فهو يثير السؤال الآتي: «حتى لو فرضنا على الطبيعة إطارًا، وقررنا بإرادتنا أن ندرج في إدراكنا الإستطيقي هذا القدر وحده ولا شيء وغيره مما يقع أمامنا، فهل يكون من الممكن، على أي نحو، الاهتداء إلى منظر أو موضوع طبيعي يكون تنظيمه الشكلي مرضيًا من الوجهة الجمالية بقدر ما

---

[٢١] جورج سانتيانا: «الإحساس بالجمال».

The Sense of Beauty (N. Y., Scribner's, 1936) p. 101.

يكون العمل الفني؟»[٢٢] ويعتقد الأستاذ جرين أن الجواب بالسلب. ومع ذلك، فقبل أن تقرر إن كانت الطبيعة «مرضية من الوجهة الجمالية بقدر ما يكون العمل الفني»، فلا بد لنا من أن نتساءل: «أي عمل فني؟» إن من الواجب ألا نتحدث عن «الفن» بالمعنى المثالي، وكأن لجميع الأعمال الفنية قيمة عظيمة، فمن الواضح لسوء الحظ، كما نعلم جميعًا، أن كثيرًا من الأعمال الفنية ضئيلة القيمة أو رديئة، نظرًا إلى عيوب في «تنظيمها الشكلي». ولو قارنًّا هذا النوع من الأعمال ببعض المناظر الطبيعية لكان الحكم قطعًا لصالح الطبيعة. وهكذا نرتد مرة أخرى إلى النتيجة القائلة إنه ليس ثمة إجابة عن هذا السؤال، في هذا الجانب أو ذاك، تصدق في جميع الحالات. وثمة شيء آخر ينبغي أن يستقر في أذهاننا، وقد سبق لنا أن ذكرناه؛ فحتى لو كان هناك منظر في الطبيعة له «تنظيم شكلي» عظيم القيمة، فإن معظمنا لن تتاح له فرصة مشاهدته؛ ذلك لأنه لن يكون باقيًا وقابلًا للمشاركة فيه كما هي الحال في معظم الأعمال الفنية.

ولكن لنفرض جدلًا أن سؤال الأستاذ جرين ينبغي أن يجاب عنه بالسلب. إني أعتقد مع ذلك أن الطبيعة تكون لها في بعض الأحيان قيمة إستطيقية عظيمة الأهمية، لا لشيء إلا لكونها تفتقر إلى «التنظيم الشكلي» بمعناه المعتاد. وأنا أعني بذلك تلك المناظر الطبيعية ذات الضخامة والقوة الهائلة، التي تبدو وكأنها تطغى علينا من كل جانب، وتشعرنا بأننا أقزام؛ فهي تبدو وكأنها تخرج عن كل إطار نحاول أن نفرضه عليها. فلتتصور مثلًا منظرًا طليقًا للمحيط خلال عاصفة، وطريقة رد فعلك وأنت تمتد ببصرك إليه حتى الأفق ثم ترتفع نحو السماء الواسعة الداكنة. إن هذا المنظر يتصف بتلك «الضخامة» التي تسمى عادة «بالجلال». وأنا أشك في قدرة أي عمل فني على تحقيق مثل هذا الجلال. وبالنسبة إلى تجربتي الخاصة، فإني أعتقد أن أكثر الأعمال الفنية التي أعرفها جلالًا هي «الملك لير» لشكسبير. وقد تحدث الناقد العظيم أ. س. برادلي عن «النطاق الهائل» لهذا العمل، و«تداخل الخيال الرفيع، والعاطفة النفاذة، وروح الدعابة» فيه، وعن «ضخامة الرعدة التي تسري في الطبيعة وفي الانفعال البشري».[٢٣] ومع ذلك فحتى هذا العمل العظيم

---

[٢٢] تيودور م. جرين: الفنون وفن النقد.

Theodore M. Greene, “The Arts and the Art of Criticism,” rev. ed., Princeton U.P., (1947) p. 9.

[٢٣] أ. س. برادلي: «التراجيديا الشيكسبيرية».

A. C. Bradley, Shakespearean Tragedy (London, Macmillan, 1952), p. 247.

بحق، قد لا يثير أبدًا تلك الاستجابة التي تؤدي إليها بعض مناظر الطبيعة. ومن هنا فإن من الواجب، عند وضع القيمة الجمالية للفن في مقابل القيمة الجمالية للطبيعة، من حيث وجود إطار أو عدم وجوده، أو من أية ناحية أخرى، أقول إن من الواجب إيضاح نوع القيمة الجمالية الذي يدور حوله البحث؛ ذلك لأن الطبيعة قد تكون قاصرة في أنواع معينة من القيم، ولكنها متفوقة في أنواع أخرى.

ولقد أكدنا، في مناقشتنا «للإطار»، النشاط شبه الإبداعي للمدرك في تذوقه للطبيعة. غير أن من الواجب ألا ننخدع بهذه الحجة بحيث نتصور أنه لا يلزم لتذوق الفن نشاط مماثل.

فوجود إطار يدخل في تركيب الموضوع الفني ليس في ذاته كافيًا لإضفاء تنظيم بنائي عليه؛ فالإطار وغيره من الوسائل يستخدم في إضفاء نظام على العمل، بحيث يوجه انتباه المدرك في اتجاه معين. وهكذا نجد في الرواية أو المسرحية أن الشخصيات تقدم إلى القارئ، وينشأ صراع بين الإرادات، وتزداد العقدة تشابكًا ثم تحل في الجزء الختامي. ومع ذلك فليس تنظيم العمل شيئًا ثابتًا محددًا في داخله، بحيث يكتفي القارئ بأن يتتبع بطريقة سلبية تسلسل الحوادث كما حدده الفنان، بل إن في استطاعة القارئ في كثير من الأحيان تفسير الروايات والمسرحيات على عدة أنحاء مختلفة. وتبعًا لكل تفسير، يكون للعمل تنظيم مختلف. وعلى ذلك فقد توجد اختلافات رئيسية في الرأي حول تحديد أهم جزء في العمل (ومن الجائز أن القارئ حضر مقررًا دراسيًّا في الأدب طلب إليه فيه أن يقرر أين توجد الذروة في العمل الذي كان يدرسه). وبعبارة أخرى، فعلى الرغم من أن للعمل بعض النظام داخل إطاره، يوجه إدراكنا ويتحكم فيه، فلا بد أن يسهم القارئ بدوره بنصيب إيجابي، وذلك بأن يضع بنفسه الطريقة التي سينظم بها العمل في تجربته الخاصة. ويظهر ذلك بوضوح أكبر في حالة الفنون الأخرى؛ فمن المعروف أن العازفين وقواد الفرق الموسيقية المختلفين يمكن أن يتباينوا تباينًا شديدًا في تفسير (وأداء) القطعة الموسيقية الواحدة، فأحد عازِفِي البيانو يزيد تأكيد فقرة معينة يقلل عازف آخر من أهميتها؛ و«يشيِّد» أحد قواد الأوركسترا ذروة عن طريق الإيقاع وحجم الصوت في الأوركسترا، وما إلى ذلك، على حين أن غيره لا يفعل ذلك. وفي التصوير والنحت، ينبغي على المشاهد أن يحدد الجزء الذي سيوجه إليه انتباهه أولًا من العمل الفني، والمسار الذي ستتخذه عينه في العمل بأكمله. وهنا أيضًا يحدد الفنان اتجاهات عامة للاهتمام في عمله، قد ترشد المشاهد، ولكن يظل هناك مجال كبير لـ «قراءة» العمل على أنحاء متباينة.

وخلاصة القول إن الانتباه والتفسير الانتقائي يتمثلان في تجربة الفنون كما يتمثلان في تذوق الطبيعة. وبقدر ما يشير العمل الفني إلى الاتجاهات التي ينبغي على الإدراك والتفسير السير فيها، يكون مجال النشاط الإيجابي للمشاهد أقل مما هو في حالة تذوق الطبيعة. غير أن الفارق بين الاثنين، كما حاولت أن أثبت، إنما هو فارق في الدرجة، وليس من الصواب أن نجعل منه تقسيمًا ثنائيًّا قاطعًا.

ولننتقل الآن إلى معالجة مشكلة القيمة النسبية للفن والطبيعة من زاوية أخرى. إن أهم فارق بينهما هو أن الأعمال الفنية نواتج للنشاط البشري البارع المتعمد، على حين أن موضوعات الطبيعة ليست كذلك، فهل تؤدي معرفتنا لهذه الحقيقة إلى زيادة تقديرنا للفن؟ قد تكون إجابتنا بالإيجاب، وذلك لسببين على الأقل؛ أولهما أننا نشعر بنوع من الألفة والقرابة مع الشخص الذي صاغ العمل أمامنا، وهو شعور لا نحس به عند إدراكنا للطبيعة، فقد نحس بالامتنان للجهود التي زودتنا بهذا العمل الممتع، أو قد نتأثر بالعقبات وعوامل الإحباط التي اضطر الفنان إلى التغلب عليها، أو قد نشعر، ببساطة، برابطة تربطنا بإنسان آخر يتحدث إلينا من خلال فنه بطريقة مباشرة مؤثرة. وثانيًا قد نعجب ببراعة الفنان، ونحترم الخبرة التي تمكن بها من السيطرة على وسيطه الفني ومن استخدامه، أو نقدر بساطة الخطوط التي تمكن بها المصور من أن يحقق تأثيرًا ضخمًا.

لهذه الأسباب ينبغي أن نعترف بأن تذوق الفن ينطوي في كثير من الأحيان على قيمة زائدة. ومع ذلك ينبغي أن نعترف أيضًا بأن الاهتمام بالفنان المبدع لا يؤدي دائمًا إلى زيادة القيمة الإستطيقية للفن. فمن الممكن أن يكون له تأثير عكسي تمامًا. وهذا يحدث عندما نقبل على العمل الفني من أجل كشف حياة الفنان وشخصيته، أو معرفة معالم منها، أو عندما يشغلنا تمامًا البحث في أسلوب الفنان؛ ففي كلتا الحالتين لا تكون للعمل أهمية إلا من حيث هو وسيلة لشيء آخر؛ ففي الحالة الأولى يستخدم وثيقة متعلقة بحياة الفنان. وهذا يؤدي في كثير من الأحيان إلى صبغ الموضوع بصبغة رومانتيكية؛ إذ إن المُشاهِد يقرأ فيه ما يعرفه من قبل عن حياة الفنان. وفي الحالة الثانية، يستخدم العمل كأنه «عينة» معمل لدراسة مشكلات أسلوبية تطبيقية. ومن هنا كان من الواجب مراعاة الحكمة في الاهتمام بالفنان المبدع، خشية أن يصبح «غير مرتبط بالموضوع irrelevant»[٢٤] من

[٢٤] للاطلاع على معنى «الارتباط بالموضوع» من الوجهة الجمالية، انظر القسم الخامس فيما بعد.

الوجهة الجمالية. فإذا لم يكن لهذا العنصر وجود في تذوقنا للطبيعة، فإن غيابه في هذه الحالة يحول على الأقل دون لخداعنا في هذا المجال، وتغيير موقفنا من الوجهة الجمالية إلى شيء مختلف عنها كل الاختلاف.

ومع ذلك فعندما يوجه الانتباه إلى الموضوعات الفنية ذاتها، فإنَّا في كثير من الأحيان نجد قيمًا لا تتمثل في الطبيعة؛ فقد تكون للعمل قدرة تعبيرية عاطفية كبيرة، أو قد تكون له أنواع أخرى من التأثيرات النفسانية التي تشد انتباهنا إليه. ومن الممكن أن تكون له أهمية ثقافية كبرى، على خلاف معظم الموضوعات الطبيعية، فيجسم أماني مجتمع وتقاليده، أو أكثر عقائده الدينية قداسة. فعمل مثل «الكوميديا الإلهية» لدانتي يقدم تصورًا شاملًا لدلالة الحياة البشرية وأهدافها. على أننا لا نستطيع الآن، كما لم نكن نستطيع من قبل، أن نقول إن الفن وحده هو الذي يملك هذه القيم، وأن الطبيعة خالية منها تمامًا. فهذا الاستنتاج الذي ينتهي إلى «الكل أو لا شيء» لا مبرر له؛ ففي أحيان غير قليلة نجد الموضوعات والمناظر الطبيعية «مؤثرة»، ويستطيع المتصوف أن «يرى عالمًا كاملًا في ذرة من الرمال». غير أن الطبيعة على وجه العموم تفتقر إلى الاهتمام النفسي والرمزي إذا ما قيست بالفن.

أما مشكلة قيمة الفن بالقياس إلى قيمة الطبيعة، فهي ككل المشكلات التي تعالج في هذا الكتاب وينبغي أن تترك لكي يبتَّ فيها القارئ بنفسه. وقد يتمكن من إثبات أن الحجج التي استخدمتها غير سليمة منطقيًّا، أو قد يستشهد بوقائع أخرى غير تلك التي أوردتها في هذه المناقشة. ومع ذلك فإني أعتقد أن التحليل الذي قدمته قد أثبت هذه النتيجة: إن أي تأكيد يقول إن الفن أرفع جماليًّا من الطبيعة، أو العكس، لا يمكن أن يصدق صدقًا مطلقًا، وفي جميع النواحي. في حالات معينة، وفي بعض النواحي، قد يكون الفن أعظم قيمة من الموضوع غير الفني؛ وفي حالات أخرى يكون العكس هو الصحيح.

أما الاعتقاد الحازم في هذه المسألة فإنه يكون خطرًا بوجه خاص إذا أدى إلى فقدان القيم في تجربتنا، أي إذا اعتقدنا أن أحد الطرفين، الفن أو الطبيعة، ليست له إلا قيمة ضئيلة، أو لا قيمة له على الإطلاق، بالنسبة إلى الآخر، فتتجاهله بناء على ذلك. فالواقع أن من الممكن أن نجد رضاء في الاثنين معًا. فلو استطعنا تنمية قدرتنا على الاستمتاع الإستطيقي بالطبيعة، لكان من الممكن أن تكون مصدرًا لقيمة لا حد لها، فضلًا عن أنها توفر علينا الاضطرار إلى الذهاب إلى المسارح أو الجلوس بلا حراك في قاعة الموسيقى. وبطبيعة الحال فإن القدر الأكبر من اتصالنا موضوعات الطبيعة هو اتصال «عملي»، مما

يؤدي إلى صرف انتباهنا الإستطيقي عنها، ولكن هناك دائمًا، كما رأينا في القسم السابق، إمكانًا لتداخل الاهتمام الإستطيقي مع الاهتمام العملي. وفضلًا عن ذلك، ففي استطاعتنا أن نتعلم من الفن كيف نكون أعمق نظرة في تذوق الطبيعة، والعكس بالعكس. ولقد قيل إننا لا نصل إلى تذوق الطبيعة إلا بعد أن نكون قد مارسنا تجربة الفن،[٢٥] غير أن هذا يبدو أمرًا مشكوكًا فيه إلى حد بعيد. فمن الممكن أن يتخذ الانتباه الجمالي من أي شيء موضوعًا له، سواءً أكان من صنع الإنسان أم لم يكن، ولا بد أن تؤدي تنمية الذوق الناتجة عن مواجهة أي موضوع، إلى زيادة استمتاعنا بأي موضوع آخر.

(٥) «الارتباط بالموضوع» من الوجهة الجمالية

يبدو أن التجربة الجمالية، في أحسن حالاتها، تعزلنا نحن والموضوع معًا عن التيار المعتاد للتجربة؛ فحين نعجب بالموضوع في ذاته، نفصله عن علاقاته المتبادلة بالأشياء الأخرى، ونشعر كأن الحياة قد توقفت فجأة؛ إذ إننا نستغرق تمامًا في الموضوع الماثل أمامنا ونترك أية فكرة عن النشاط الغرَضي المتطلع إلى المستقبل.

هذه هي الطريقة التي نشعر بواسطتها بالتجربة. وقد حاولنا في العرض السابق للموقف الجمالي أن نفسر الطبيعة المميزة لهذه التجربة، ولكن ينبغي لنا ألا نتجاهل حقيقة واضحة ولكنها هامة: هي أن لكل من المدرك الجمالي والموضوع الجمالي تاريخ يمتد أبعد من مدة التجربة الجمالية. وعلى الرغم من أن المدرك لا يهتم بالأمور الماضية والمستقبلة، فإنه يخوض التجربة، بطبيعة الحال، وقد حمل معه تاريخه الماضي بأسره. فلديه قدر معين من المعرفة، ومعتقدات وقيم معينة، واستعدادات انفعالية خاصة. وطريقته في الاستجابة للموضوع تتقرر إلى حد بعيد بالتجارب الماضية التي مر بها. فقد يثير الموضوع، مثلًا، ذكريات لتجاربه الماضية. وقد «يرى» صورًا معينة أثناء استماعه إلى قطعة موسيقية. أو ربما كان قد اكتسب معرفة معينة في الماضي تؤثر في إدراكه. ومن الواضح تمامًا أن هذه المعرفة قد تكون معرفة متعلقة بالعمل الفني ذاته. فالمرء قد يسمع «طقوس الربيع La sace du printemps»، لسترافنسكي وهو يعلم أنها أثارت فضيحة

[٢٥] انظر: فيفاس وكريجر: المرجع المذكور من قبل، ص١٢؛ وكيت جردون: علم الجمال. وللاطلاع على الرأي المضاد، انظر: لانجفلد، المرجع المذكور من قبل، ص٢١.

عندما عزفت لأول مرة، أو إلى السيمفونية الرابعة لتشايكوفسكي وهو يعرف حالة الحب غير العادية التي كان تشايكوفسكي يمر بها أثناء تأليفها. أو قد يقرأ المرء رواية «عناقيد النقمة Grapus of Wrath» لشتاينبك بعد أن يكون قد عرف أنها أثارت اهتمامًا قوميًّا بمحنة الفلاح في المناطق التي يصيبها الجفاف.

وفي استطاعتك أن تلاحظ شيئًا غريبًا في هذه الذكريات والصور والمعلومات التي تدخل في التجربة الجمالية — هو أنها ليست متضمنة في الموضوع الجمالي ذاته، وإنما تنشأ من خبرة المدرك السابقة؛ فالموسيقى تحفز المدرك على تذكر حادث سابق في حياته، غير أن هذا الحادث ليس شيئًا ماثلًا في الموسيقى ذاتها؛ كالأنغام والألحان التي تؤلفها. ففي هذه الحالة تكون الذكرى شيئًا يضيفه المستمع إلى تجربته من الخارج. وبالمثل فإن المعلومات التاريخية عن أعمال سترافنسكي أو شتاينبك لا توجد، كما هو واضح، في الأعمال ذاتها، بل تُتَعلَّم من مصادر أخرى.

غير أن هذا يؤدي إلى خلق مشكلة طريفة وصعبة في آنٍ واحد؛ فالموقف الجمالي، كما قلنا، يهتم بالموضوع وحده، وبممارسة أي شيء قد يقدمه إلى الوعي. فهلَّا يترتب على ذلك أنا لو سمحنا للذكريات والصور الشخصية، ومواد المعرفة الخارجية، أن تدخل في التجربة، فإن هذه التجربة تصبح عندئذٍ غير جمالية؟ «إن الانتباه الجمالي هو قبل كل شيء انتباه مركز على الموضوع».[٢٦] ألسنا إذن نحوِّل انتباهنا بعيدًا عن الموضوع عندما نستغرق بشغف في ذكرياتنا، أو عندما نفكر في الأصول والمؤثرات التاريخية للعمل الفني؟ وماذا نقول عن أولئك الذين يقومون، خلال «حلم اليقظة النعسان» الذي يُفترض أنه هو تجربتهم في الموسيقى، بنسج «قصص» بارعة مفصلة في أذهانهم، أو يجرفهم تيار من الذكريات؟ أنستطيع أن نقول إن تجربتهم جمالية بالمعنى الصحيح؟ وهناك أيضًا أولئك الذين يبدو أنهم يعرفون كل ما يمكن معرفته عن العمل الفني — أي وقت إبداعه، والظروف التي أنتج فيها، وتاريخ حياة الفنان، والمصطلحات الفنية المستخدمة في وصفه، وموقعه في تاريخ الفن … إلخ. ومع ذلك لا يبدو أبدًا أنهم يتذوقون العمل الفني ذاته. فهل من الممكن أن تكون كل معرفتهم عن العمل قد تدخلت في طريقة انتباههم إليه واستمتاعهم به جماليًّا؟

[٢٦] من كتاب «الفن والنظام الاجتماعي» لجوتشوك.

D. W. Gotshalk: Art and the Social Order (Chicago U.P., 1947) p. 4.

تلك هي مشكلة الارتباط بالموضوع relevance من الوجهة الجمالية. فهل مما «يرتبط بموضوع» التجربة الجمالية أن تكون لدينا أفكار أو صور أو معلومات لا تتمثل في العمل ذاته؟ إذا أمكن أن تكون هذه مرتبطة بالموضوع، ففي أي الظروف تكون كذلك؟

فلنبدأ ببحث تجربة معملية نفسية تتضمن تجربة جمالية غاية في البساطة — هي إدراك الألوان المنفردة، وليس هذا هو نوع التجربة التي انتقدناها في الفصل السابق.[٢٧] بل إن عالم النفس في هذه الحالة، وهو إدوارد بلو Edward Bullough يبدأ تقريره بتفنيد «تلك المسألة العقيمة، مسألة ما إذا كان ثمة ألوان معينة سارة بذاتها وعلى نحو شامل».[٢٨] فموضوع اهتمامه هو الطرق المختلفة التي يستجيب بها الناس جماليًّا. والنتائج التي يصل إليها تلقي ضوءًا واضحًا على الموضوع، وسوف نبحثها بالتفصيل في الفصل التالي. أما الآن فسوف نقتصر على الإشارة إلى ما توصل إليه بشأن نوع واحد من الاستجابة، هو الاستجابة «الترابطية associative».

في هذا النوع من الاستجابة، كان إدراك اللون مصحوبًا بفكرة أو صورة لموضوع معين مر بالتجربة في الماضي. وكانت هذه الترابطات متنوعة إلى أبعد حد؛ فكانت تشمل الشمس، والأزهار، والأحجار الكريمة، والدم، والصلب (ص٤٢٨–٤٢٩). ويثير «بَلُو» السؤال عما إذا كانت أمثال هذه الترابطات «غير مشروعة من وجهة النظر الجمالية» (ص٤٣٢)، فيجد أن هناك نوعين من الترابط: أولهما ذلك الذي يكون فيه للترابط «نغمة انفعالية» قوية خاصة به، تتميز من نغمة الإحساس باللون ذاته. في هذه الحالة يستغرق الترابط انتباه المشاهد كله تقريبًا، فيترتب على ذلك أن «اللون يكاد يفقد تمامًا مركزه في الوعي، الذي كان من قبل مهددًا بالخطر» (ص٤٥٤). أي إن المشاهد لا يبدي إلا انتباهًا ضئيلًا جدًّا باللون، الذي يقتصر دوره على إثارة الترابط أو الذكري، ثم يغيب بعد ذلك عن الأعين. أما النوع الثاني من الترابط فيختلف عن ذلك كل الاختلاف؛ فهو ذلك النوع الذي لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون، بل ويندمج أو يذوب، (fuse) فيه. وهنا

[٢٧] انظر: [الباب الأول: التجربة الجمالية – الفصل الأول: دراسة علم الجمال].

[٢٨] إدوارد بلو: «المشكلة الإدراكية» في التذوق الجمالي للألوان المنفردة.

"The Perceptive Problem," in the Aesthetic Appreciation of Single Colours," British Journal of Psychology, II (1908), p. 406.

تقوى نغمة الإحساس باللون بفضل الترابط، على حين أن المشاهد «يحافظ على اللون بحرص في بؤرة الوعي» (ص٤٥٥).

ويرى «بلو» أن النوع الأول من الترابط غير مشروع جماليًّا؛ لأن اللون لا يستخدم إلا مثيرًا للترابط الشخصي، الذي يشد الانتباه إليه. أما النوع الثاني فلا يخرج عن المجال الجمالي. بل إن من الممكن أن يزيد من القيمة الجمالية للإدراك؛ إذ إنه قد يضفي على اللون حياة ودلالة، كما أن الاندماج fusion يحول دون تعريض طابع التجربة بذاته للخطر (ص٤٥٦)؛ لذلك فإن «بلو» يجيب عن سؤالنا الأصلي بالقول إنه «لا يمكن وضع قاعدة قاطعة بشأن القيمة الجمالية للترابط بوجه عام» (ص٤٥٦).

وفي اعتقادي أن إجابة «بلو» سليمة؛ فإذا كانت التجربة الجمالية كما وصفنا، فإن كون الترابط جماليًّا يتوقف على كونه متمشيًا مع موقف «الانتباه المنزه عن الغرض» فإذا أدى الترابط إلى دعم عملية تركيز الانتباه على الموضوع، عن طريق «الاندماج» بالموضوع، وبالتالي إعطائه مزيدًا من «الحيوية والدلالة» عندئذٍ يكون جماليًّا بحق. أما إذا اجتذب الانتباه إليه وابتعد به عن الموضوع، فإنه يقضي على الموقف الجمالي. وإذن، فمشكلة أولئك الذين يقولون: «اسمعي يا حبيبتي، إنهم يعزفون أغنيتنا» ليست كون الموسيقى تذكرهم بشيء آخر فحسب، وإنما هي أنهم يستغرقون عادة في استعادة ذكرياتهم إلى حد تصبح معه الموسيقى مجرد خلفية ضئيلة الشأن، تسمع بطريقة غير واضحة المعالم على «هامش» الوعي.

على أن معنى «الاندماج fusion» في حاجة إلى مزيد من الإيضاح. كما أننا لم نكن نتحدث حتى الآن إلا عن تجربة جمالية أولية إلى حد ما. ومن الممكن أن نلقي مزيدًا من الضوء على مشكلة «الارتباط بالموضوع» من الوجهة الجمالية، إذا انتقلنا إلى تجربة من نوع آخر.

في هذه التجربة، قدم الدكتور رتشاردز I. A. Richards سلسلة من القصائد غير الموقع عليها إلى عدد من تلاميذه الإنجليز في مرحلة ما قبل الليسانس، وطلب إليهم أن يسجلوا انطباعاتهم عنها.[٢٩] وكانت تعليقات الطلاب تتضمن أمثلة متعددة للاستجابة

[٢٩] رتشاردز: النقد العلمي.
I. A. Richards, Practical Criticism (N. Y., Harcourt, Brace, 1952).

«المرتبطة بالموضوع، وغير المرتبطة بالموضوع». فلنتأمل بعض ردود الفعل على قصيدة جاء في جزء منها ما يلي:

بين الأشجار الشامخة المنتصبة
سوف أزحف راكعًا على ركبتَي،
فلن أجد في هذا اليوم
مكانًا مناسبًا كهذا للصلاة
الأشجار الخاشعة ترتفع وتجري
دونما انحراف، نحو الشمس
فلتتجه رغبة روحي إلى نارها المتوسطة
جذعها العمودي، ما أقواه!
لحاؤها الذي يكسوها، ما أنعمه!
والصوت الحلو الرقيق،
الذي تتغنى به الأوراق، ما أعذبه!
فلتمتلئ الرغبة والفكر والإرادة الصلبة
بقوة وعذوبة كهذه،
عندما أتذكر
تلك الأشجار المقدسة اليانعة.[٣٠]

فمن الاستجابات غير المرتبطة بالموضوع، تلك التي يتحدث فيها أحد الطلاب باسم ما يسميه «عصر الشك» فيقول: «لا أحب أن أسمع الناس يتفاخرون بالصلاة» (ص٩٤). فهذا الطالب لم يقرأ القصيدة بـ «تعاطف» كما يقتضي الموقف الجمالي. وهو لم ينجح في كبت آرائه في موضوع الدين، التي وقفت حائلًا بينه وبين القصيدة. وعلى ذلك فإنه لم ينجح في أن يعيش مع تصوير الشعر والانفعالات المتضمنة في القصيدة عندما تُدرَك، فترتب على ذلك عجزه عن تقدير قيمتها.

والآن، فلنبحث في استجابة أولئك الذين حاولوا قراءة القصيدة بتعاطف. فأحد الطلاب يصف صورة ظهرت في ذهنه، فيقول: «إن الأشجار الشامخة المنتصبة، المندفعة علوًّا نحو

[٣٠] المرجع نفسه، ص٩٢.

الشمس، توحي ببرج مرتفع لكاتدرائية عظيمة، وبسكونه وقداسته.» (ص١٠٠). ومع ذلك فإن القصيدة لا تقول شيئًا عن «الكاتدرائية» فهل هذه الصورة مرتبطة بالموضوع جماليًّا؟ هناك عدد من العناصر المتضمنة في «الإيحاء» بالكاتدرائية؛ أولها أن الكاتدرائية مبنى مخصص للصلاة والعبادة؛ ثم هناك ذلك المنظر البصري «لبرجها الطويل»؛ وأخيرًا هناك الطابع الانفعالي «للسكون والقداسة». فللمرء الحق في أن يقول إن كلًّا من هذه العناصر يتلاءم مع القصيدة. والقصيدة تتحدث صراحة عن الصلاة والعبادة، كما في قولها «مكان للصلاة». كما أن الجو الديني يتمثل في ألفاظ مثل «عبادة» و«مقدس». وقد أكد عدد آخر من الطلاب هذا الطابع للقصيدة في تعليقاتهم (انظر ص٩٣، ٩٦، ١٠٠). كذلك يمكننا أن نرى كيف أن «برجًا للغابة»، يتألف من «أشجار شامخة منتصبة» يمكن أن يوحي بـ «برج كاتدرائية عظيمة». وأخيرًا فإن روح القصيدة هي روح من «السكون والقداسة»؛ ومن هنا فإن الشاعر يتحدث، في فقرة لم أوردها هنا، عن «سكون الهواء» ومن الممكن بسهولة الاهتداء إلى إيحاءات مماثلة في الأبيات السابقة.

فمن الممكن إذن أن نستنتج أن «الإيحاء» المتعلق بالكاتدرائية مرتبط بالموضوع من الوجهة الجمالية.[٣١] فهو يتمشى مع المعنى اللفظي للقصيدة، ومع الانفعالات والروح التي تعبر عنها. وهو لا يحول الانتباه بعيدًا عن القصيدة، بل إنه يحدث خلال قراءة متمعنة، ويضفي حيوية على معنى القصيدة وطابعها.

ومع ذلك فليست كل الترابطات ذات علاقة بالموضوع. وسوف أذكر تعليقين آخرين على نفس القصيدة؛ أولهما تعليق طالب يتحدث عن ترابط خطر له وهو يقرأ البيت الثاني في اقتباسنا السابق؛ فالترابط حدث مع لعبة الرجبي الإنجليزية، وهو يصفه بقوله: «عندما قرأت هذا البيت لأول مرة، طافت بذهني صورة حية لأحد الأفراد المهاجمين في الفرقة وهو يقتنص الكرة من معمعة مضطربة، ويتجه بها مباشرة نحو الهدف «دونما انحراف».» وبعد ذلك يعتذر الطالب جزئيًّا عن هذه الصورة غير المرتبطة بالموضوع إلى حد مضحك فيقول: إني لم أحاول التفكير في القصيدة بصورة هزلية، ولكن الفكرة خطرت لي تلقائيًّا (ص٩٦). أما التعليق الثاني فيمتدح القصيدة نظرًا إلى أنها «تخلق فينا ذلك الجو الرزين الوادع الخاشع لغابة الصنوبر» (ص١٠١). وقد اتفقنا من قبل على أن القصيدة تعبر بالفعل عن الرزانة والوداعة والخشوع، ولكن ما القول في أشجار

---

[٣١] المرجع نفسه، ص٢٣٧.

الصنوبر؟ إن الفقرة قبل الأخيرة، المقتبسة من قبل، تصف الأشجار بقولها: «لحاؤها الذي يغطيها، ما أنعمه!»، كما أن للشجرة «أوراقًا». ومن هنا يقول الدكتور رتشاردز عن استجابة هذا الطالب أنها تثبت أن القصيدة «يمكن أن تثير حماسة دون أن تُقرأ» (ص١٠١) وربما كان في هذا الحكم قسوة زائدة إلى حد ما، ولكننا نستطيع أن نقول إن الطالب لم يقرأ القصيدة بانتباه عميق ودقيق. ويبدو أنه واحد من أولئك الذين يجرفهم «الجو» الذي يسود العمل الفني، ولا يرون التفاصيل المحددة التي تكون هذا الجو العام.

والواقع أن الناس يتعرضون لهذا الخطأ حين يستمعون إلى الموسيقى بوجه خاص. وهذا واحد من الأسباب التي تجعل من الخطر تصور «قصص» أثناء سماع الموسيقى، كما اعتاد بعض الناس إلى حد الإدمان. وقد تكون «القصة» متمشية بوجه عام مع الطابع الانفعالي للعمل، كأن تكون مثلًا «قصة» شخص يندب موت محبوبته، وذلك حين تكون الموسيقي بطيئة ومن مقام «صغير» معبرة عن الحزن والأسى، ولكن الأنغام والألحان المحددة تتغير بلا انقطاع. وهكذا يكون من الضروري، من أجل «إدماج» التداعي بالموسيقى، أن تتغير «القصة» لكي تناسب التنوعات والتقلبات المستمرة في العمل. ومع ذلك يكاد يكون من المستحيل لأية «قصة» متخيلة أن تفعل ذلك. والنتيجة هي أن تنوع الموسيقى وتفاصيلها تشوَّه في نظر المستمع، فلا يعود يميز ما في الموسيقى من تنويعات وتغييرات دقيقة تضفي عليها طابعها المميز. ويتضح ذلك في حالة أولئك الذين يتخيلون دائمًا نفس «القصة» تقريبًا بالنسبة إلى نوع معين من الموسيقى، كالموسيقى البطيئة الحزينة، مهما كانت القطعة المعينة. وللتخيل خطر آخر مرتبط بالسابق، هو أن «القصة» قد تصبح لها حياة خاصة بها، بحيث يصبح السامع مستغرقًا فيها، بدلًا من أن يستغرق في الموسيقى. وهذا بدوره يعد مثلًا من أمثلة الخروج عن الموضوع من الوجهة الإستطيقية.

والآن نصل إلى أهم مجالات مناقشتنا — وهو المعرفة المتعلقة بالعمل الفني، ومدى ارتباطها بالموضوع. تلك المعرفة هي معرفة عن الموضوع، في مقابل ما نتعلمه بشأن الموضوع عن طريق إدراكه المباشر. وقد تكون «المعرفة عن» معرفة عن الفنان، والفترة التي ابتدع فيها العمل، والمجتمع الذي عاش فيه الفنان، وأوجه الشبه والاختلاف بين هذا العمل وأعمال أخرى، و«نوع» العمل، مثل كونه قصيدة شعرية أو سيمفونية، وتأثير العمل في التطور التالي للفن، وكيف قدر العمل في مختلف العصور وعلى يد مختلف النقاد، وما إلى ذلك. ولقد تحدثنا من قبل عن أولئك الذين يتوافر لهم قدر هائل من هذا

النوع من المعرفة، ومع ذلك يبدو أنهم لا يستمتعون بالعمل ذاته إلا استمتاعًا ضئيلًا إلى حد يدعو إلى الرثاء. لذلك رأى الأستاذ «دوكاس» أن مثل هذه المعرفة «هي على الأرجح ضارة أكثر منها نافعة.»[٣٢] وهو يواصل كلامه قائلًا: «إن النوادر وغيرها من المعلومات المتعلقة بسَيَر كبار المصورين والرسامين والموسيقيين والكتاب، تؤلف موضوعًا طريفًا للحديث والثرثرة، ولكن ليس لها شأن مباشر بالاستمتاع الجمالي بالأعمال التي تركها هؤلاء الفنانون.»[٣٣]

ومع ذلك فليس من الضروري أن تحمل على كل «معرفة عن»، على أساس أنها غير مرتبطة بالموضوع من الوجهة الجمالية. فمناقشتنا السابقة تتيح لنا أن نميز بين المعرفة المرتبطة بالموضوع والمعرفة غير المرتبطة به. و«المعرفة عن» تكون مرتبطة بالموضوع إذا توافرت فيها ثلاثة شروط: إذا لم تكن تضعف الانتباه الجمالي إلى الموضوع أو تقضي عليه، وإذا كانت متعلقة بمعنى الموضوع وطابعه التعبيري، وإذا جعلت لاستجابتنا الجمالية المباشرة للموضوع طابعًا أرفع، ودلالة أقوى.

فلنتخيل شخصًا ينظر إلى لوحة عن صَلب المسيح، ولا يعرف التفسير المسيحي لهذا الحادث، على خلاف المسيحيين. مثل هذا الشخص قد يستجيب جزئيًّا، وقد يشعر بالحزن والرثاء الذي تعبر عنه اللوحة، ولكن ليس من المحتمل أن يقف أمامها مشدوهًا. فهو خليق بأن يتساءل: لِم كل هذا الجو الوقور الرسمي المحيط بإعدام هذا الرجل؟ ولنفرض أنه قيل له إن الشخصية المصلوبة هي — حسب العقيدة المسيحية — ابن الله وهو يموت من أجل خلاص البشر. هذه المعلومات في ذاتها لن تجعل التجربة الجمالية أعظم قيمة في نظره، بل سيكون عليه أن يلاحظ بدقة وضع الشخصيات في اللوحة، أعني مثلًا وضع المسيح والسيدة مريم، وعلاقة كل منهما بالآخر، وتعبيرات وجهَيهما، ووضع جسمَيهما، والضوء الذي ألقاه عليهما المصور، وألوان الصورة والتقابل بين هذه الألوان، ومظهر السماء، وما إلى ذلك. ولا بد له أن يدرك هذه العناصر، لا بطريقة تحليلية مجزأة، على

---

[٣٢] س. ج. دوكاس: فلسفة الفن.

C.J. Ducasse, The Philosophy of Art (N. Y., Dial, 1929) p. 226.

وعبارة «المعرفة عن» مأخوذة عن دوكاس.

[٣٣] المرجع نفسه، ص٢٣٠؛ وانظر أيضًا: برترام، موريس: العملية الجمالية.

Bertram, Morris, “The Aesthetic Process” (Northwestern U.P., 1943).

ويقول برترام في ص١٠٨ «لسنا بحاجة إلى معرفة أي شيء عن حياة الفنان كي نتذوق عمله ونقدره.»

النحو الذي سجلتها به، بل بتركيز الانتباه الجمالي على كل منها في علاقاتها المتبادلة بعضها ببعض، كما تتمثل مباشرة للوعي، على أنه لو فعل ذلك لأمكن لـ «المعرفة عن» التي اكتسبها أن تؤدي إلى حدوث فارق هائل في تجربته؛ ذلك لأنه الآن يرى التعبير على وجه المسيح مختلفًا بالفعل، كما تختلف رؤيته للهالة المحيطة برأسه، وردود أفعال أولئك الذين يقفون أسفل الصليب، والسماء الداكنة المنذرة بالسوء. أي إن الإحساس العام بالصورة يتغير، وتصبح اللوحة أعمق وأكثر حيوية. وهكذا تدمج المعرفة في إدراك المشاهد، وتغير الطابع البصري والتخيلي والانفعالي لتجربته.

وفي استطاعتنا الآن أن نفهم أهمية المعيار الثالث من معايير الارتباط الجمالي بالموضوع، وهي المعايير التي أوردناها من قبل؛ فالتفسير المسيحي لحياة المسيح وعذابه مرتبط، بطريقة واضحة، باللوحة التي تصور الصلب، ولكن هذه المعرفة عنه لا تكون مرتبطة جماليًّا بالموضوع ما لم يكن لها تأثير متبادل مع ما نراه ونحسه عندما ننظر إلى اللوحة جماليًّا. فلا بد أن تندمج في التجربة الجمالية. ومجرد اكتساب هذه المعرفة ليس كافيًا، بل قد يكون له تأثير هدام على التذوق الجمالي؛ ذلك لأن المشاهد قد يدور تفكيره حول قصة المسيح كما سمعها، لا كما تعبر عنها هذه اللوحة بعينها تعبيرًا فريدًا. ويكون الدليل على ذلك هو أنه يستجيب بطريقة مماثلة تقريبًا لتصوير آخر مختلف كل الاختلاف لواقعة الصلب. وعندئذٍ يكون قد اقتصر على وضع بطاقة على اللوحة — هي «الصلب» — مثلما قد يسمي لوحة أخرى «منظرًا طبيعيًّا» أو «طبيعة صامتة»، بدلًا من أن يدركها على أنها موضوع فردي تمامًا. وفي استطاعتنا أن ندرك مدى إمكان الاختلاف في تصوير هذا الموضوع الواحد إذا قارنا لوحة «الصلب» لجرونفالد Grünewald (اللوحة رقم ٤) بلوحة بيروجينو Perugino التي تحمل نفس العنوان (اللوحة رقم ٥).

هذا هو الخطر الأكبر في كل «معرفة عن» الفن — أعني أن تظل بعيدة عن العمل، وألا تندمج في استجابة المرء الجمالية المباشرة، بل أن تصرف انتباه المرء عن العمل. وهذا بعينه هو الخروج عن الموضوع من الوجهة الجمالية. وينتمي إلى هذا النوع نفسه قدر كبير من «المعرفة عن» الفن، التي تُعطى في برامج «التذوق الفني» والكتب المتعلقة بالفن، وفي «التعليقات على البرامج» في الحفلات الموسيقية؛ إذ نجد معلومات عن تاريخ حياة الفنان ووفاته، ونعلم أنه كان سيئ الطبع، أو نعرف معتقداته السياسية. كما يتعلم الطالب كيف يتعرف على قصيدة غنائية لبترارك من نوع «السونيت sonnot»، أو يعرف أقسام حركة في قالب السوناتا. ويتعلم كيف يميز فن «الباروك» من الفن الكلاسيكي،

وكيف أن عملًا فنيًّا معينًا أثر في خلق أعمال تالية. غير أن هذا كله لا قيمة له من الوجهة الجمالية (وإن كان من الممكن أن تكون له أهمية تاريخية أو نفسية) ما لم يُلقِ ضوءًا على العمل الفني ذاته، ويجعل الإدراك الجمالي للطالب أكثر دقة ويثري تجربته. فالقدرة على تمييز قصيدة من نوع «السونيت» لبترارك، من قصيدة أخرى لسبنسر، ليست في ذاتها أكثر جمالية من قدرة عالم النبات على تمييز نوع من الأزهار من نوع آخر. كما أن تركيب المجتمع الذي عاش فيه الفنان قد تكون له أهمية بالنسبة إلى دارس التاريخ الاجتماعي، ولكنه لا يمكن أن يلقي ضوءًا على العمل، بل قد تكون هذه المعرفة — وكثيرًا ما تكون بالفعل — أسوأ من أن توصف بانعدام القيمة، فقد تكون ضارة بصورة صريحة مباشرة؛ ذلك لأنَّ الطالب يظن خطأً أنه إذا عرف معلومات عن أصل العمل وتاريخه، أو كان قادرًا على تصنيفه وتحليله، فإنه يستمتع به جماليًّا. وإنا لنستطيع الآن، في ضوء مناقشتنا في هذا الفصل، أن نرى مبلغ خطأ هذا الاعتقاد. ومما يزيد من الأسف على هذا الخطأ أنه يؤدي إلى ضياع كل الاستمتاع الذي كان يمكن الشعور به في التجربة الجمالية الأصلية.

فلماذا يقع معلمو الفنون في الخلط إلى هذا الحد؟ من أسباب ذلك أن من العسير جدًّا تعليم ما يتضمنه عنوان برنامج دراسي في «التذوق الفني»؛ فتنمية الاهتمام والحساسية الفنية ليست بالأمر اليسير على الإطلاق، والأسهل منه كثيرًا تقديم حقائق عن الفن للطالب. غير أن أقلية ضئيلة من المعلمين هم الذين يختارون هذا الطريق الأقرب إلى الطابع المباشر بروية وتدبر. وهناك عدد أكبر بكثير يسلم ببساطة بأن الطالب سيتمكن من إدماج مثل هذه المعرفة في إدراكه، بحيث تصبح مرتبطة بالموضوع جماليًّا. ومع ذلك فهذا أمر لا ينبغي التسليم به. فعلى المعلم أن يتوخى دائمًا الحكمة في اختيار ما سيقدمه من «المعرفة عن»، فلا ينتقي إلا ما يمكن ربطه بالموضوع بسهولة، وعليه بعد ذلك أن يبين كيف يكون ذلك مرتبطة بالاستمتاع الجمالي بالعمل. ويجب أن يكون ما يقوله موجهًا نحو الصعوبات التي لاقاها الطالب في أول لقاء له مع العمل، كما يجب أن يرتد مرة أخرى إلى العمل، فيمكن الطالب من أن «يرى ما لم يكن قد رآه من قبل»، بحيث لا يقتصر على جعل تجربته أوسع معرفة — لأن هذا ليس غاية في ذاته — وإنما يجعلها أعمق وأشد إرهافًا لأنها أوسع معرفة. وإني لأذكر أني عندما قرأت شيكسبير لأول مرة، في المدرسة الثانوية، أعطاني المدرس مشروعًا هو بناء نموذج خشبي لمسرح «جلوب Globe»، الذي عرضت فيه مسرحيات لشيكسبير للمرة الأولى. ولم أدرك في ذلك الوقت، وما زلت لا أدرك حتى الآن، كيف يمكن أن يكون لهذا ارتباط بتذوق «تاجر البندقية».

إن القاعدة الرئيسية في تعليم الفن هي القاعدة الرئيسية في التجربة الجمالية — ألا وهي: ركِّز الانتباه على الموضوع ذاته فحسب. ولا بد أن يكون أي شيء آخر تقوله أو تفعله خاضعًا لهذا الهدف الأساسي، كما أنه لا يكون جديرًا، من الوجهة الجمالية، بأن يُقال أو يُفعَل إلا إذا اندمج في الإدراك الجمالي وأضفى عليه دلالة جديدة.

وهناك أسلوب معين في تعليم الفن يشجع على الخروج عن الموضوع، وينبغي الكلام عنه؛ لأنه واسع الانتشار. فكثيرًا ما يطلب إلى الطلاب إجراء مقارنة بين عملَين فنيَّين أو أكثر. ولا شك أن لهذه الطريقة مزاياها، إذ لا غناء عنها في دراسة تاريخ الفن. وفضلًا عن ذلك فمن الممكن أن تكون مفيدة لأغراض جمالية خالصة أيضًا، إذ إنها كثيرًا ما تجعل الطالب شاعرًا بالطابع المميز لكل من الأعمال التي يقوم بالمقارنة بينها. ومع ذلك فإنها تولد أيضًا أخطارًا معينة. أول هذه الأخطار يمكن فهمه إذا فُهمت الطبيعة الباطنة للموقف الجمالي. فهذا الموقف يتركز على موضوع معزول عن علاقاته المتبادلة، لكي يتذوقه بما فيه من طابع فريد. فإذا كنا في موقف يتعين علينا فيه أن نربط الموضوع بشيء آخر، فمن الجائز أن الانتباه لا يستطيع أبدًا أن يتركز كله على واحد من الموضوعين أو من الموضوعات فحسب، وإنما يظل يتنقل بينها، فيُحال بينه وبين أن يكون جماليًّا. كذلك تُستخدم الأحكام المقارنة في التجارب النفسية التي وصفناها في الفصل السابق. وقد فندها «بلو Bullough» في المقال الذي اقتبست منه مقتطفات من قبل، فقال: «إن طريقة المقارنة ... تقضي على استعداد الذات وتهيُّئِها المسبق للتجارب الجمالية ... وإنه لمن السمات المميزة بدقة للتذوق الجمالي ألا يكون مقارنًا، بل أن يكون نازعًا إلى العزل والاحتفاظ بالفردية.»[٣٤] والواقع أن الطالب حين يعجز عن النظر إلى كل عمل فني بطريقة جمالية، يُضطر إلى تحليل الأعمال الموجودة أمامه، والتقاط أوجه الشبه والاختلاف البارزة بينها؛ فهذه القصيدة «غنائية»، وتلك «درامية»، وهذا عمل مبكر للفنان، وذاك من أعماله الناضجة. غير أن هذا ليس إلا تعرُّفًا عقليًّا، لا استمتاعًا جماليًّا، وهو في ذاته لا يرتبط بالموضوع جماليًّا إلا ارتباطًا واهيًا، أو لا يرتبط به على الإطلاق.

---

[٣٤] المرجع المذكور من قبل، ص٤١٢؛ وانظر أيضًا: فالنتين: مدخل إلى علم النفس التجريبي للجمال.
C. W. Valentine, An Introduction to the Experimental Psychology of Beauty, Rev. ed. (London, Jack, 1919), pp. 107–108.

(٦) «السطح» و«المعنى» الجمالي

يؤكد تعريفنا «للموقف الجمالي» أن «أي موضوع للوعي على الإطلاق» يمكن أن يدرك جماليًّا. ومعنى ذلك أننا نسعى إلى إثبات أن الناس كانوا وما زالوا يتأملون بطريقة منزهة عن الغرض عددًا هائلًا من الموضوعات الشديدة التنوع، وأن ميادين جديدة للاهتمام الجمالي تفتح على الدوام. ومع ذلك ينبغي علينا الآن أن نبحث في الاعتراض القائل إن هذا التعريف يجعل نطاق الموضوعات الجمالية أوسع مما ينبغي؛ فالاعتراض يقول إن ما يُدرَك مباشرة بالإحساس هو وحده «الجمالي» بحق؛ فالأصوات، والألوان، والملمس، وما شابهها من موضوعات الحس، هي وحدها التي يمكن أن تكون موضوعات جمالية. وهذه الصفات تؤلف ما يطلق عليه «برول Prall» اسم «السطح»[٣٥] الحسي للعالم.

ولا يمكننا أن نقدر قوة هذا الرأي إلا إذا فهمنا التمييز الذي يقام بين صفات «السطح» وبين الموضوعات الأخرى للوعي.

فعندما ندرك لونًا، مثلًا، فإن معناه كله ينحصر في الطريقة التي يبدو لنا عليها فحسب؛ فليس له معنًى وراء ذاته. ولا حاجة إلى تفكير أو نشاط عقلي من أجل الاستمتاع به جماليًّا، بل إن كل ما تحتاج إليه هو أن نحس به مباشرة، أو أن ندركه «حدسيًّا»[٣٦] كما يقول برول. وفي مقابل ذلك، لنبحث في إدراكنا لكلمة مثلًا. إن الكلمة ليست مجرد شكل على الورق، أو صوتًا نسمعه إذا كانت منطوقة. وإنما هي لا تكون كذلك إلا بالنسبة إلى الطفل الصغير أو شخص لا يعرف اللغة. أما بالنسبة إلى أي شخص آخر، فإن للكلمة معنًى، وهي تشير إلى شيء يتجاوز نطاقها. فكلمة «كلب» تشير إلى المخلوقات ذوات الأربع التي يقال عنها إنها أخلص أصدقاء للإنسان. والواقع أننا لا نتوقف لنفكر في معنى كلمة إلا عندما نجهد أنفسنا في تعلم لغة، ولكن بعد أن يتم هذا التعلم، تأتي إلينا الكلمة دون مجهود، ولكن على الرغم من ذلك يظل التمييز قائمًا بين اللون أو الصوت، الذي لا يقدم للوعي إلا ذاته، وبين الكلمة، التي يكون معناها أكثر من مجرد المظهر الذي تتخذه للإحساس.

---

[٣٥] د. و. برول: التحليل الجمالي.

D. W. Prall, Aesthetic Analysis (N. Y., Crowell, 1936) p. 5.

[٣٦] الحكم الجمالي Aesthetic Judgement. وستكون كل إشاراتنا المقبلة إلى هذا العمل.

على أنه، تبعًا للرأي الذي نبحثه، يكون «السطح» الكيفي هو وحده الذي يمكن أن يكون موضوعًا للوعي الجمالي. فطبيعة التجربة الجمالية ذاتها تقضي بأن «نستمتع بالموضوع كما يُدرَك مباشرة، دون إشارة تتجاوز هذا الشكل أو المظهر المدرَك» (ص١٩). أما أي شيء له مثل هذه الإشارة فليس في حقيقته جماليًّا: «فحين نترك السطح في انتباهنا، لكي نزداد عمقًا في المعاني ... ننفصل عن الموقف الجمالي بمعناه المميز» (ص٢٠). ومن هنا كان برول يعتقد أن تذوقنا للنوع الفني الذي يستخدم كلمات، كالشعر مثلًا، ليس جماليًّا بحق (قارن ص١٨٩، ١٩٤).

فهل ترى إلى أي حد تُعدُّ هذه نظرية معقولة، من حيث هي نظرية في التجربة الجمالية؟ إننا عندما نتوقف لكي نفكر لأول مرة في هذه التجربة، ونحاول وصفها بعبارات «معقولة ومألوفة»، نقول إنها هي النظر إلى شيء «لذاته فحسب». والكيفيات الحسية هي أوضح موضوعات لهذه التجربة؛ فالألوان والأصوات والروائح والملمس تكون جذابة أو أخاذة في ذاتها؛ وهي تمتعنا بمظهرها الخالص، البحت. وهي تشد الانتباه بحيث يتوقف عندها، فلا يتطلع إلى ما وراءها، كما يحدث في الإدراك «العملي».

ولكن، على الرغم من أن نظرية «السطح» معقولة، فهل تستطيع أن تصمد للاختبار الفاحص؟ إن النظرية تذهب إلى أن الإدراك الجمالي منزَّه عن الغرض، ويفتقر إلى أي هدف خارج عنه. وهذا صحيح قطعًا. ولكنها تذهب أيضًا إلى أن الصفات المحسوسة هي وحدها التي يمكن أن تكون موضوعات لهذا الإدراك. وعند هذه النقطة تصبح النظرية مشكوكًا فيها؛ فهي معرضة للنقد لأنها محدودة أكثر مما ينبغي. فنادرًا ما نمر، ونحن بالغون، بتجربة تكون حسية خالصة، أي لا نفسر فيها المعطيات التي ندركها على نحو ما؛ فالنور الأحمر يدفع سائق السيارة إلى التوقف؛ ومن الممكن أن تكون مجموعة من الألوان رمزًا لتاريخ أمة ومثلها العليا. وحتى في حالة الإدراك الجمالي، عندما تكون الألوان أكثر حيوية وطرافة مما هي في التجربة المعتادة، نقوم عادة «بملء الفراغات» في إدراكنا، عن طريق ربط المحسوسات بتجربة ماضية، ومن هنا فإن «الحدث» الحسي، كما يعترف برول، لا يكاد يحدث على الإطلاق (ص١٨٢).

غير أن هذا ليس هو العيب الأساسي للنظرية؛ فالأرجح أن الإحساس يحدث بالفعل في وقت ما، وعندما يحدث فمن الممكن، كما قلنا في موضع سابق من هذا الفصل، أن يكون جماليًّا، ولكن لنتأمل الآن إلى أي حد يصبح المجال الجمالي ضيقًا لو اقتصرنا على الإحساس وحده.

عندئذٍ يكون من الضروري أن نستبعد من المجال الجمالي كل تجربة لا تكون حسية. فكل وعي إدراكي وعقلي[٣٧] ينبغي أن يحشر في زمرة اللاجمالي. أي إن هذا لا يؤدي إلى خروج الإدراك والتفكير «العملي» وحدهما عن المجال الجمالي، بل يخرج عنه أيضًا الإدراك والتفكير عندما يكونان منزهين عن الغرض. على أننا نقوم بمثل هذا الإدراك والتفكير حين نقرأ قصيدة أو رواية. ونحن عادة نعد هذه التجربة جمالية. أما حسب نظرية برول فإنها لا بد أن تقع خارج المجال الجمالي.

وهكذا فإن نظرية «السطح» تمحو معالم الفارق الهام بين الإدراك والفكر حين يكونان منزهين عن الغرض، وبينهما حين لا يكونان كذلك. وهي تفعل ذلك لأنها تضع التمييز بين الجمالي واللاجمالي في غير موضعه. فتعريفها «للجمالي» يهدد دراسة علم الجمال بخطر شديد. ولو سرنا في الطريق الذي تدعونا إليه، وأنكرنا أن تكون أية تجربة فيما عدا «الحدس» الحسي جمالية، لكان علينا أن نمتنع عن دراسة جزء كبير من التجربة الجمالية، بل الجزء الأكبر منها؛ إذ إن هذه التجربة إدراكية وتصورية في معظم الأحيان.[٣٨]

إن من المفروغ منه، بطبيعة الحال، أن للأعمال الأدبية «معنًى». فلها هذا المعنى على الأقل بالنسبة إلى أي شخص يفهم اللغة التي كُتبت بها. أما السيدة الإيطالية التي لم تكن تعرف الإنجليزية فكانت تعتقد أن كلمة cellar door هي أجمل كلمة في هذه اللغة، بسبب وقعها الصوتي وحده، ولكن كون الألفاظ والجمل ذات معنًى، لا يترتب عليه ألا يكون من الممكن إدراكها جماليًّا؛ ففي استطاعتنا أن ننتبه إلى الألفاظ ومعانيها انتباهًا منزهًا عن الغرض. وإذا كانت الألفاظ تشير إلى ما وراء ذاتها، فإن هذا لا يعني أنه لا بد أن يكون لنا غرض آخر خارجي حين نقرؤها. ويقول برول، في الجملة التي اقتبستها من قبل، إننا في التجربة الجمالية «نستمتع بالموضوع كما يُدرَك مباشرة، دون أية إشارة خارجة» عنه. وهذا صحيح إذا فُهم بمعنى أن اهتمامنا ينصب على الموضوع وحده، لا على أي شيء خارج عن تجربة الإدراك، ولكن صحة هذا الحكم لا تعني بالضرورة صحة

---

[٣٧] انظر: [الباب الأول: التجربة الجمالية – الفصل الثاني: الموقف الجمالي].

[٣٨] من الملاحظ أن برول ذاته يتردد في قبول هذه النتائج. فهو يحاول تجنبها عن طريق التمييز بين المعنى «السطحي الأدق» للفظ «الجمالي»، وهو المعنى الذي يرى أنه هو الدقيق. (ص٦ من المقدمة) أو هو المعنى «المميز» (ص٢٨) لهذا اللفظ، وبين المعنى «الأوسع»، الذي لا يقتصر على الوعي الحسي وحده (ص٢٢١–٢٢٤؛ وانظر أيضًا: ص١٨١، ١٨٩).

الحكم الآخر القائل إن الموضوع ذاته، أي اللفظ في العمل الأدبي، ينبغي ألا يشير إلى شيء خارج عن ذاته. والواقع أن عدم الاعتراف بهذه الحقيقة هو الذي يعلل ما يشوب نظرية «السطح» من نقص.

إننا حين نقرأ كثيرًا من الشعر، نقدر «سطحه»؛ أي «موسيقى» الألفاظ، كما نقدر «الأفكار» التي ينقلها إلينا. واهتمامنا ينصب على هذين العنصرين. أما عندما يرجع دارس الرياضيات إلى جدول اللوغاريتمات، أو عندما يقرأ المرء مقادير الجرعات كما هي مدونة على بطاقة زجاجة من الدواء، فإن الإدراك لا يكون منزهًا عن الغرض. فعندئذٍ لا يكون القارئ مهتمًّا بالمعاني إلا من أجل غرض معين يتجاوز تجربة الإدراك ذاتها. صحيح أن لفظًا له معنًى مثل «النار!» أخلق بأن يحفز على النشاط العملي من لفظ لا معنى له مثل «لبشمون»، ولكن هذا لا يعني أن كل إدراك لـ «المعنى» ينبغي أن يكون غير جمالي. وعلى ذلك فليست طبيعة الموضوع هي الحاسمة. فللأدب «معنى» ولكن هذا لا يسوي من المسألة شيئًا، بل إن موقفنا نحن من الأدب هو الذي يمكن أن يجعله جماليًّا، ويجعله كذلك بالفعل.

إن أي نوع، وكل نوع، من الوعي — الحسي، والإدراكي، والعقلي، والتخيلي، والانفعالي — يمكن أن يحدث في التجربة الجمالية. ولا يؤدي تعريف «الموقف الجمالي» الذي قدمناه في هذا الفصل إلى استبعاد أي من هذه الأنواع قبليًّا، وإنما هو يحاول أن يعمل حسابًا لوقائع لا شك فيها، هي أن الناس يجدون متعة جمالية في رائحة التبن المحصود حديثًا، وفي الروايات والمسرحيات، وفي الخصائص الرياضية المنطقية للدوائر «الكاملة» والأعداد غير المتناهية. وهكذا فإننا نحاول أن نكون مخلصين للشواهد القائمة، ونتجنب في الوقت ذاته تضييق نطاق بحثنا للتجربة الجمالية في بدايته.

المراجع

(⋆) جوتشوك، د. و.، «الفن والنظام الاجتماعي».

Gotshalk, D. W., Art and the Social Order (Chicago U.P., 1947), Chap. I.

لونجمان، لستر، «مفهوم المسافة النفسية».

Longman, Lester D., “The Concept of Psychical Distance,” Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. VI, 31–36.

(⋆) ريدر، ملفن، مرجع حديث في علم الجمال.

Rader, Melvin, ed., “A Modern Book of Esthetics,” rev. ed., (N. Y., Holt, 1952) pp. 387–428, 548–564.

(⋆) فيفاس وكريجر، مشكلات علم الجمال.

Vivas & Krieger, The Problems of Aesthetics, pp. 315–325, 396–411.

(⋆) فايتز، موريس، (الناشر)، مشكلات في علم الجمال.

Weitz, Morris, ed., Problems in Aesthetics (N. Y., Macmillan, 1959) pp. 621–625, 637–656.

آيكن، هنري د، «مفهوم الارتباط بالموضوع في علم الجمال».

Aiken, Henry D., “The Concept of Relevance in Aesthetics,” Journal of Aes. and Art Crit., vol. VI (Dec. 1947), pp. 152–161.

كوبي، إرفنج م، «ملحوظة عن التمثيل في الفن».

Copi, Irving M., “A Note on Representation in Art,” Journal of Philosophy, vol. LII, (June, 23, 1955) pp. 346–349.

ديوي، جون، الفن بوصفه تجربة.

Dewey, John, Art as Experience (N. Y., Minton, Black, 1934) Chaps. I, XI.

إدمان، إروين، مسعى الفيلسوف.

Edman, Irwin: Philosopher’s Quest (N. Y., Viking, 1947), pp. 221–250.

لانجفلد، هربرت س، «الموقف الجمالي».

Langfeld, Herbert S., The Aesthetic Attitude (N. Y., Harcourt, Brace, 1920) Chap. III.

برول، الحكم الجمالي.

Prall, Aesthetic Judgment. Chaps. I–III, X.

رتشاردز، النقد العملي.

Richards, I. A., Practical Criticism (N. Y., Harcourt, Brace, 1952) Part III, Chap. V.

الفصل الثالث

التجربة الجمالية

(١) التجربة الجمالية في الزمان

سنقوم الآن باختبار التجربة الجمالية ككل. وتلك هي التجربة التي نمر بها حين نظل محتفظين بالموقف الجمالي أو الإستطيقي. ذلك لأننا قد اقتصرنا حتى الآن على الكلام عن الموقف الذي نقبل به على الموضوع. وفي هذا الفصل والفصول التالية، سنبحث حالات الاستجابة، الانفعالية والتخيلية والعقلية، التي تدخل في التجربة الكاملة، وطبيعة الموضوع الجمالي.

وهناك فارق هائل، كما أوضحنا في الفصل الافتتاحي، بين ممارسة تجربة والتفكير فيها. فعندما نحاول فهم التجربة، يتعين علينا أن نحللها. ومعنى ذلك أن من الواجب عرض سمات التجربة مجزأة، كلمةً كلمة وجملةً جملة، وهي السمات التي تكون كلها متجمعة سويًّا عندما تُمارس التجربة بالفعل. وبعبارة أخرى، فليس في استطاعة المرء أن يقول كل شيء دفعة واحدة، عندما يتحدث عن التجربة الجمالية أو أية تجربة أخرى. وعلى ذلك فمن الواجب أن نكمل، في ناحية هامة، ذلك العرض الذي قدمناه للتجربة الجمالية، في الفصل الثاني. ولو لم نفعل ذلك، لما استطاع تحليلنا أن يقدم صورة صادقة للتجربة الجمالية.

لقد أكدت من قبل أن الفرد، في التجربة الجمالية، لا يتطلع قدمًا إلى أي هدف مقبل؛ فالموقف الجمالي ليس كالإدراك العملي، الذي يخدم غرضًا لم يتحقق بعد، سائرًا في اتجاه المستقبل، بل إن الوعي الجمالي يستقر عند الموضوع. وقد يؤدي ذلك بالقارئ إلى الاعتقاد بأن المشاهد الجمالي لا يهتم إلا بالاستمتاع باللحظة الحاضرة، وأنه لا يعبأ بالمستقبل على الإطلاق.

والواقع أن الكثيرين قد أكدوا، في وصفهم للتجربة الجمالية، أهمية الاستغراق فيما يُدرَك «مباشرة». ومن هنا قيل إن هذه التجربة «لا زمانية»، أي إنه ليس ثمة تفكير في الماضي أو المستقبل، وإنما ينصب التفكير على الحاضر فحسب. وقد وجد ذلك تأكيدًا خاصًّا عند أولئك الذين نظروا إلى الإحساس على أنه السبيل الوحيد إلى التجربة الجمالية الحقة. فإذا نظرت إلى لون أو استمتعت إلى صوت ليس له معنى، بل يبدو جميلًا أو يكون له وقع جميل على الآذان فحسب، فلا يمكن أن يكون لديك اهتمام بالمستقبل. ولا يوجد في الموضوع المحسوس ما يؤدي بك إلى التفكير في المستقبل. وهناك فكرة أخرى كان لها تأثيرها القوي في تاريخ التفكير الجمالي، شجعت بدورها على الاعتقاد بـ «لا زمانية» الاستمتاع الجمالي، تلك هي التمييز بين «فنون الزمان» و«فنون المكان»؛[1] فالأولى هي تلك التي يقع فيها أداء الفنان أو إدراك المشاهد خلال فترة من الزمان، أي أنها فنون الموسيقى والدراما والأدب والرقص، والفن السينمائي في عصرنا القريب. ومن الممكن أن يتفاوت الوقت اللازم لتذوق الأعمال في هذه الفنون من بضعة دقائق مخصصة لقراءة قصيدة، إلى ساعة أو اثنتين عند مشاهدة رواية سينمائية، أو حتى إلى عدد من الأيام في حالة رباعية «خاتم النيبلونجن» لفاجنر (بل إنك إذا لم تكن ممن يحبون فاجنر، بدا لك الوقت الذي يستغرقه هذا العمل أطول حتى من ذلك!) أما الفنون «المكانية» أو «غير الزمانية» فهي التصوير والنحت والعمارة؛ فالأعمال في هذه الفنون لا تمتد خلال الزمان، ومن الممكن تذوقها على الفور، أو «كلها في آن واحد».

وأود الآن أن أنبه إلى أن هذا الرأي على خطأ، وأن التجربة الجمالية تحدث في الزمان وخلال الزمان، مهما كان نوع الموضوع الفني المراد تذوقه، بل إن هذا الطابع «الزماني» للتذوق الفني واحد من أهم صفاته. فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية، لافتقرت إلى كثير من الحيوية والإثارة التي تتصف بها فعلًا.

ولنبدأ فنقول إن كل تجربة تحدث في زمان، وهذا يصدق على كل ضروب التجارب على الإطلاق. وهذا يعني أنه أثناء حدوث الأشياء المختلفة، نشعر أولًا بهذا ثم ذاك، بحيث يحدث في وعينا تعاقب لا يمكن الرجوع فيه. وهكذا نتحدث عن «قبل» و«بعد»، ونحسب

[1] أبرز لسنج هذا التمييز في كتابه «لاوكون Laocoon» (١٧٦٦م)، وهو يتمثل على الدوام في التفكير الجمالي في القرنين التاسع عشر والعشرين.

علاقاتهما بعضهما ببعض بوسائل كالساعات؛ فالمرء يذهب أولًا إلى الحلاق، ثم إلى مكتب البريد، ثم يتناول طعام الغداء، وبعد ذلك يقرأ الجريدة. وبالمثل يمر وقت خلال الإدراك الجمالي، يمكن قياسه بدوره بالساعة.

غير أن هذا أمر ليست له أهمية كبيرة، بل إن التجربة الجمالية زمنية بمعنًى أهم بكثير؛ فالتجربة العملية هي في معظم الأحوال عارضة عشوائية؛ إذ يحدث شيء ثم يحدث شيء آخر، بطريقة عرضية تفتقر إلى الإحكام. وما الحياة، كما يقول الناس عادة، إلا لحظة تليها لحظة أخرى — فاليوم يبدأ مثلًا بشراء الجريدة، ثم التوجه إلى العمل … إلخ. وعلى الرغم من أننا نشعر. عن وعي بتعاقب الحوادث، فإنا لا نبدي اهتمامًا خاصًّا، ولا نشعر بإثارة، من جراء هذا الوعي. وفي أي عمل بعينه، مثل ارتداء الملابس أو غسل الأطباق، تتعاقب كل لحظة وراء الأخرى ببساطة حتى يتوقف النشاط. ولا يؤدي هذا النشاط إلى إثارة مزيد من الاهتمام وهو يمضي قدمًا، وحين تأتي اللحظة الأخيرة، لا تكون لها أهمية خاصة، فيما عدا ما قد يكون لها من أهمية من حيث إنها تدل على انتهاء العمل والفراغ منه.

ولكن هناك حالات معينة للتجربة العملية يكون لدينا فيها إحساس أقوى بكثير بالزمان. وأنا لا أعني بذلك إحساسًا بالضيق أو الملل، عندما يكون كل ما نريده هو أن تنقضي فترة زمنية معينة، وإنما أعني تجربة يكون فيها اهتمامنا مشدودًا في كل لحظة، بل تؤدي فيها كل لحظة إلى خلق اهتمام متطلع إلى المستقبل باللحظة التالية، ويربط بين كل اللحظات معًا اهتمام يتزايد على الدوام «بذروة» التجربة، فعندئذٍ نشعر بأن كل لحظة مرتبطة باللحظة التالية ارتباطًا لا ينفصم، ويبدو كأن كل واحدة تقتضي التالية لها وتشير إليها، وهو ما لا يحدث حين تكون التجربة عشوائية مفككة. ولا تكون نهاية التجربة الوثيقة الإحكام مجرد نقطة ختامية في الزمان، بل تكون لها دلالة غير عادية؛ إذ إنها هي قمة الاهتمام الذي ظل ينمو طوال التجربة، وهي تُرضي التوقعات التي ظلت تتراكم خلال اللحظات السابقة. وهكذا فإنها تلخص كل ما حدث من قبل، وتوحد التجربة وتختتمها.

والأرجح أن الطالب سيفهم هذه المسألة على نحو أفضل لو ضربت له بعض الأمثلة؛ فمباراة الشطرنج التي يجيد فيها المرء اللعب، والتي تؤلف كل نقلة فيها نسيجًا محكمًا يرمي إلى دفع الخصم إلى مركز لا يمكن الدفاع عنه، وتُبنى فيها كل نقلة عن الأخرى، وتتزايد النقلات اقترابًا من النجاح كلما أدت كل نقلة إلى تضييق المجال الذي يستطيع

فيه الخصم أن يتحرك بحرية، تؤدي آخر الأمر إلى النقلة الأخيرة التي تحسم المباراة. والطبيب، الذي يعالج مرضًا خطيرًا، ويتعين عليه أن يجابه أية مضاعفات في المرض، أو أي ضعف أو حالة يأس تنتاب المريض، يعمل في الوقت ذاته على تقديم وسائل للشفاء، بحيث يؤدي ذلك كله إلى إعداد المريض للحظة الحرجة. وعندما تمر هذه اللحظة الحرجة بنجاح تكون تتويجًا لكل جهود الطبيب وتوقعاته.

غير أن أفضل الأمثلة هي تلك التي تتجلى في تذوقنا للفنون؛ ذلك لأن لحظات التجربة تترابط في الاستمتاع الجمالي ترابطًا أحكم مما يحدث لها في أي نوع آخر من التجربة. وما ندركه في اللحظة «الحاضرة» يكون مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بما سبقه، ويثير توقعًا لما سيتلوه.

وهكذا يقول الفيلسوف اليوناني أرسطو عن عقدة الدراما إن «لها بداية ووسطًا ونهاية».[٢] وهذا لا يعني بالطبع مجرد كون المسرحية تبدأ في نقطة زمنية معينة وتنتهي في وقت لاحق، بل إن أرسطو يقول إن حوادث المسرحية يرتبط بعضها ببعض ارتباطًا ضروريًّا؛ فهي لا تتعاقب خبط عشواء، وإنما يؤدي أحدها سببًا إلى إحداث الآخر، ثم إلى إحداث غيره، وأخيرًا تؤدي الحوادث كلها معًا إلى إحداث الذروة أو الخاتمة. وعلى هذا النحو يمكن أن تكشف دراما مثل ماكبث عن دلالة الحياة الكاملة لإنسان وقيمتها. أما الحياة ذاتها فنادرًا ما تفعل ذلك؛ ذلك لأن الأحداث البارزة في تاريخ حياة إنسان معين تحدث خلال فترة تبلغ سنوات متعددة، وتتخللها حوادث لا أهمية لها ولا ارتباط بينها وبين تلك الأحداث الرئيسية. أما الدراما فتقوم بحذف هذه الحوادث التافهة، ولا تعرض إلا الأحداث الحاسمة وعلاقاتها السببية المتبادلة، بطريقة مركزة محكمة.

ففي «بداية» التراجيديا يُقدَّم أبطال المسرحية وتُعرض شخصية كل منهم ويتبين أن لهم رغبات وأماني معينة، وكذلك سمات كالعناد والشجاعة. ونتيجة لشخصيتهم هذه، فإنهم يؤدون أفعالًا معينة لها نتائج تهددهم هم أنفسهم والآخرين بالخطر، وينمو إحساس بالخطر الداهم، ببطء في البداية، ثم يزداد سرعة فيما بعد. وتصبح سعادتهم، بل حياتهم ذاتها، مهددة. وعبثًا يحاول البطل التراجيدي أن يتجنب الكارثة؛ فالملك أوديب،

[٢] من كتاب «فن الشعر» لأرسطو، ترجمة «بوتشر S. H. Butcher» ونشره ملتن نام. (The Library of Liberal Arts Series, No, 6, N.Y.), Milton, H. Nahm 1958. الفصل السابع، ص١١.

الذي انتشر الوباء في بلده، يسعى إلى تحرير رعاياه من اللعنة التي حلت عليهم. غير أن سلسلة الحوادث التي صنعت بإحكام لا يمكن أن تنكسر، وهكذا فإن أفعاله تؤدي بطريقة لا رجعة فيها إلى مصيره المحتوم، وتحدث الذروة «بحتمية تراجيدية»، فتصل بانفعالات كل من يعنيهم الأمر وأقدارهم إلى قمتها، وتقرر مصائرهم.

فعندما نشاهد مسرحية كهذه أو نقرؤها، يكون الطابع الزمني لتجربتنا واضحًا كل الوضوح؛ ففي خلال الجزء «الأوسط» من المسرحية، نشعر شعورًا واضحًا بالحوادث التي أدت إلى هذه النقطة، ونتطلع قدمًا إلى أحداث الذروة، ونحس بتوتر. وبرغم أن المسألة ما زالت مشكوكًا فيها، فإنها تشير مقدمًا إلى اللحظة الحاسمة. وأخيرًا تؤدي الذروة إلى جذب كل انتباهنا وتوقعنا، وتعمل «الخاتمة» على توحيد المسرحية إذ تتيح لنا فهم دلالة كل ما سبقها. كذلك فإن توترنا الانفعالي يخف. ولهذين السببين معًا، كان هناك إحساس بتكامل التجربة بأسرها وتحقيقها هدفها.

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلًا آخر أقل ترفُّعًا من التراجيديا اليونانية؛ فمن الممكن أن تؤدي أية رواية بوليسية تقريبًا إلى تحقيق هذا الغرض؛ فهذا أيضًا ينبغي أن نظل نتذكر كل المعالم المتعلقة بالموضوع أثناء سير القصة — كالقول إن مجوهرات السيدة الثرية شوهدت لآخر مرة يوم الثلاثاء … إلخ، وحين يزداد معدل سرعة الحوادث، نتطلع إلى الحل الذي يأتي في الذروة. وعندما تكون القصة جيدة، فإن جميع الحوادث السابقة تحتل عندئذٍ مكانها داخل المجموع، وتربط الخيوط المفككة بإحكام، ويتبدد السر. وهنا أيضًا نشعر بأن تجربتنا قد «سارت في مجراها حتى الاكتمال»،[٣] وأنها أصبحت الآن موحدة متكاملة. فليس هذا تعاقبًا عشوائيًّا من الحوادث غير المترابطة، كما يحدث خلال قدر كبير من حياتنا العادية، وإنما هو، كما يقول ديوي، «تجربة خاصة»،[٤] تنفرد عن غيرها بما فيها من وحدة وحيوية.

لقد ذكرت في الفصل الثاني أن الموقف الجمالي، على خلاف الموقف العملي، لا يستبق التحقيق المقبل لغرض ما. فهل يعد ذلك متناقضًا مع ما قلته الآن؟ من الواضح أنه ليس ثمة تناقض؛ ففي خلال التجربة الجمالية يستبق المدرك بالفعل ما سيأتي فيما

[٣] جون ديوي: الفن بوصفه تجربة John Dewey, Art as Experience, p. 35.

[٤] المرجع نفسه ص٣٥.

بعد، أي ذروة الدراما، بل إن توقعه، كما رأينا، يكون أشد إلحاحًا وحيوية مما يحدث في معظم التجارب غير الجمالية. ومع ذلك فإن المسألة الحاسمة هي أن «المستقبل» الذي يتوقعه إنما هو جزء من التجربة التي تمارس الشيء إلا لأجل الممارسة فحسب؛ فهو ليس شيئًا سيتحقق نتيجة للتجربة. فالمرء يتطلع قدمًا إلى تلك اللحظة الواقعة في داخل التجربة الجمالية، والتي ستكتمل بها تجربته وتتحقق. واهتمامه بالموضوع يظل منزهًا عن الغرض في كل الأحوال فبداية الموضوع ونهايته تضعان حدودًا للتجربة الجمالية. وفي داخل هذه الحدود يكون هناك تذكر وتوقع. ولا يكون استباق المستقبل غير جمالي إلا عندما يتجاوز الحدود الزمنية التي يحددها العمل الفني، كما يحدث عندما نفكر أثناء عزف الموسيقى في العمل الذي سنقوم به غدًا، أو في مدى طرافة الحديث الذي سنشترك فيه حين نقول إننا حضرنا هذا الحفل الموسيقي واستمعنا إلى هذا العازف المنفرد المشهور.

وإذن فوعينا بما هو قبل وما هو بعد يكون جزءًا لا يتجزأ من تذوقنا للعمل الفني كما يتكشف خلال الزمان. ولولا هذا الوعي لكانت تجربتنا مضطربة مفككة، ولما أمكننا أبدًا أن نرى كيف ترتبط الأجزاء المتعددة للموضوع الفني بعضها مع البعض. فبفضل الذاكرة والخيال يتوحد العمل في تجربتنا، ويصبح له معنى، وبذلك يجتذب اهتمامنا. ولما كان التذكر والتوقع المتطلع إلى المستقبل يحدثان خلال الوقت الذي يدوم فيه الموقف الجمالي، بل هما أساسيان للإبقاء على هذا الموقف، فإنهما يكونان جماليَّين بمعنى الكلمة.

وهكذا نستطيع الآن أن نفهم التجربة الجمالية على نحو أكمل. فهي تشمل الاستمتاع بما يدرك في الوقت الراهن، وتوقع جزء آخر من الموضوع سوف يستمتع به فيما بعد. وعلى ذلك فإن «اللحظة» في التذوق الجمالي إنما هي، على حد تعبير الأستاذ «موريس» الرائع: «حاضر رشيق له مستقبل.» an elegant present having a future.[٥]

غير أن الأمثلة التي عرضناها حتى الآن كانت كلها مستمدة من مجال الأدب. فهل يمكننا القول إن التصوير والنحت والعمارة فنون «زمنية» بدورها؟ لقد أشرت من قبل إلى أن القول بأنها ليست فنونًا زمنية هو رأي يتردد كثيرًا في التفكير الجمالي. وفضلًا عن ذلك فان هذا الاعتقاد قد تغلغل في التفكير الشعبي، وبالتالي أصبح يؤثر في الطريقة التي ينظر بها الناس فعلًا إلى اللوحات وأعمال النحت. وقد أجرى مدير قاعة أمريكية

[٥] موريس: المرجع المذكور من قبل، ص٢٨.

كبرى للعرض الفني دراسة لكمية الوقت التي يقضيها الزوار في التطلع إلى اللوحات، فكان متوسطها ثلاث ثوان للوحة، ولكن هؤلاء الناس أنفسهم يقضون دون شك ساعات لسماع عمل موسيقي أو قراءة عمل أدبي واحد.

والواقع أننا لو لم نتخذ الموقف الجمالي من صورة أو لوحة، لما وجدنا فيها شيئًا يدل على طابعها الزمني. فما هي إلا مجموعة من الألوان أو شكل ذو ثلاثة أبعاد يشغل حيزًا من المكان، وقد يؤدي بنا ذلك إلى الاعتقاد بأن من الممكن إدراكها «فوريًّا». وفي مقابل ذلك تدل السمات الخارجية لقطعة موسيقية أو أدبية على الامتداد خلال الزمان، كما في الترقيم المتعاقب للحركات أو الفصول وتتابع الأنغام أو الكلمات، ولكن ما الذي يحدث حين ننظر إلى لوحة أو تمثال بطريقة جمالية؟

إننا نجد عندئذٍ أن هذه الأعمال لا يمكن أن تدرك إلا في الزمان وخلاله. فلا بد لنا من أن نستغرق وقتًا لتحريك العين على اللوحة والسير حول التمثال، بحيث نستطيع أن نراه من مختلف الأوضاع. وإن من أكثر سمات العمل حيوية، ذلك «الإيقاع» الذي يشيع فيه. والإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد. وإذ نرى «التأكيدات» المتكررة لخطوط أو أشكال أو ألوان معينة في اللوحة، فإن العمل يصبح ديناميًّا. وهذا يصدق على تكرار أقواس أو انحناءات معينة في كاتدرائية. فالعين تواصل حركتها[٦] متوقعة حدوث النمط الإيقاعي في المستقبل. ومع ذلك فليس من الضروري أن تكون العناصر التي تؤلف هذا النموذج واحدة في كل تكرار. فمن الممكن أن تتغير على نحو ما، مثلما أن «نبض» الموسيقى يمكن أن يُؤجَّل ويُربَط بنبض آخر (syncopated)، أو تدخل تعديلات دقيقة على وزن قصيدة. مثل هذا التنويع الضئيل يضيف تنوعًا وقوة دافعة، وإلا لكان نمط التكرار آليًّا رتيبًا.

كذلك يساعد الوعي بالإيقاع على توحيد تجربتنا والربط بينها؛ فنحن إذ نتذكر ما حدث من قبل، نستطيع أن نتعرف على التكرار في مجالات متعددة للعمل، ولو لم نفعل ذلك، لبدا كل شيء جديدًا تمامًا، بلا رابطة تجمع بين أجزائه. وعندئذٍ يكون انتباهنا حائرًا مشتتًا.

[٦] يستخدم هنا لفظ «حركة العين» بطريقة فيها شيء من المجاز، للإشارة إلى عملية الإدراك بأسرها. وقد ثبت الآن على نحو قاطع أن حركة العين لا ترتبط إلا ارتباطًا ضئيلًا بالتركيب الشكلي للعمل في تجربة المشاهد.

ولا تعد فترة «السكون» في الموسيقى مجرد صمت مطبق، بل هي حيوية ممتلئة؛ لأن السامع ينتظر في ترقُّبٍ استئنافَ الإيقاع الذي كان مسموعًا من قبل. وبالمثل فإن «الوقفات» في أعمال التصوير والنحت والعمارة — أي «الفنون البصرية» — لاتولد اهتمامًا متزايدًا بالتكشف المقبل للنمط الإيقاعي. «فليس شكل الأشياء هو وحده الدينامي، بل إن شكل المسافات الواقعة بينها دينامي بدوره … ويقول فلفلين Woelfflin إن إسراع النبض يدل عليه بوضوح، في العمارة في عصر الباروك، تغير أبعاد الأقواس والمسافات بين الأعمدة. وتظل المسافات تضيق تدريجيًّا، وتغدو الأقواس أقل سُمكًا، وتزداد سرعة التعاقب.»[٧]

غير أن الإيقاع ليس هو السمة الزمانية الوحيدة في الفنون البصرية، بل إن التعاقب المنظم إيقاعيًّا للعناصر المتماثلة قد يكون أقل حدوثًا في هذه الفنون منه في الموسيقى والشعر. ومن سوء الحظ أن الكُتاب عن التصوير والنحت كثيرًا ما يستخدمون لفظ «الإيقاع» بطريقة تفتقر إلى الدقة والوضوح. صحيح أن كتابتهم على هذا النحو تفيد في إيضاح الطابع الزماني لهذه الفنون، غير أن من الواجب ألا يُعرض معنى «الإيقاع» بطريقة تبلغ من الاتساع حدًّا يفقد اللفظ معه دلالته. وعندما يستخدم هؤلاء الكتاب هذا اللفظ بمعنى أوسع، يقصدون به عادة أن هناك حركة داخل العمل. ولهذا الجانب في التصوير والنحت أهميته العظمى. ومع ذلك فالأفضل أن يقتصر الكلام عن «الإيقاع» على الحالات التي يتردد فيها طوال معظم العمل أو كله نمط من التأكيد والتوقف، يشتمل على عناصر متماثلة أو قريبة الشبه.

فلنتأمل هذا التحليل للوحة «جوبيتر وأنتيوبي Jupiter & Antiope» (اللوحة رقم ٦) لكوريجيو Corregio، وهو تحليل قام به روجر فراي Roger Fry الذي يُعد من أعظم نقاد الفن في هذا القرن:

> «… إن الجسم راقد على الأرض وقد اتجه بزاوية نحو أعلى الصورة، بحيث إن العين في تتبعها لخطوط الجسم تنتقل حتمًا إلى الوراء، في أعماق الغابة

---

[٧] رودلف أرنهيم: الفن والإدراك البصري.

Rubolf Arnheim, Art and Visual Perception (University of California Press, 1954) p. 347.

الخلفية، على حين أن هناك حركة بزاوية مقابلة لجسم جوبيتر تعود بنا مرة أخرى بنوع من الحركة اللولبية، وبذلك تتم وتختتم جملة إيقاعية لا تماثلية، ولكنها مكتفية بذاتها تمامًا.»[٨]

وعلى الرغم من أن هذه الفقرة تستخدم لفظ «الإيقاعي» بطريقة فضفاضة إلى حد ما، فإنها تلقي ضوءًا واضحًا على الموضوع؛ فهي تبين أن من الممكن، في حالة التجربة الجمالية، الكلام عن «حركة في داخل الصورة». أما أولئك الذين يعترضون على هذه الطريقة في التفكير فيخلطون بين اللوحة بوصفها موضوعًا ماديًّا، وبين اللوحة عندما تُبعث حية في الإدراك الجمالي. وبطبيعة الحال فإن اهتمامنا إنما ينصب على اللوحة بالمعنى الأخير. كذلك فإن فراي يوضح كيف تسهم الحركة في تحقيق وحدة الإحساس في تجربة المشاهد: فالحركة بزاوية على اليسار «تعود بنا مرة أخرى» و«تتم وتختتم» عملية الإدراك. كما أن لوحة «جوبيتر وأنتيوبي» لها أهميتها لأنها تثبت أن الحركة في التصوير تتحقق بوسائل عديدة متباينة، هي موقع أنتيوبي بالنسبة إلى مسطح الصورة، والضوء الواقع على جسمها في مقابل ضوء الغابة، وحركة الإله جوبيتر وتعبير وجهه، الذي يعبر عن الرغبة ويوحي بحركة نحو أنتيوبي. وإن نشاط الخط واتجاهه إنما هو واحد من أكثر أمثلة الحركة شيوعًا. مثال ذلك أن برنسون Berenson يعرف «الخط الخارجي» contour بأنه «خط أو قوس له حركة»،[٩] ثم يذكر من تجربته الخاصة أنه «يبدو كما لو لم يكن هناك فيَّ شيء لا يحيا حياة الخط الخارجي وهو ينزلق ويلتوي ويتدفق بنعومة أو بخشونة، وقد تميز على الدوام بالحيوية والحساسية والتوثب والاندفاع.»[١٠] والواقع أن التقابل بين الاندفاع والتراجع، والنور والظل، والثقل والخفة، في النحت، يمكن أن يكوِّن دراما صغيرة قائمة بذاتها.

وليس من الممكن، ولا من الضروري، أن نعرض بالتفصيل تلك الأمثلة الهائلة التنوع للحركة في الفنون البصرية. فهذا أمر لا يمكن القيام به إلا عن طريق تحليل تجريبي

[٨] روجر فراي: التحولات.
Roger Fry, “Transformations” (N. Y., Brentano, n.d.), p. 109.

[٩] برناربرنسون: علم الجمال والتاريخ.
Bernard Berenson, Aesthetics and History (Garden City, Doubleday, 1954), p. 78.

[١٠] المرجع نفسه، ص٧٩.

لأعمال محددة كثيرة في هذه المجالات الفنية. ويكفينا، بالنسبة إلى زمانية بصورة واضحة. فإذا كان هذا صحيحًا، كما أعتقد بالفعل، فمن الممكن أن يُتخذ مبدأً موجهًا في التحليل النقدي والإدراك الجمالي؛ إذ إن كلًّا من هذين الأخيرين لن يكون مثمرًا لو نظرنا إلى الفنون البصرية على أنها لا زمانية.

إن من المهم أن نؤكد أن هناك أنواعًا لا حصر لها من الإيقاع والحركة في الفنون البصرية. ولو لم نؤكد ذلك، لأصبحنا نواجه خطر الاعتقاد بأن نوع الإيقاع أو الحركة الذي نجده في أعمال فنان أو أسلوب معين، أو في فن واحد كالتصوير، يتمثل في جميع الأعمال الأخرى للفنون البصرية. فعلينا ألا نتجاهل الفوارق البارزة بين مختلف الفنانين والفترات التاريخية، وكذلك الفوارق التي ينطوي عليها ضمنًا استخدام وسائط متباينة كالزيوت والخشب والأسمنت المسلح. وفضلًا عن ذلك فمن الواجب ألا تؤدي مناقشتنا بالقارئ إلى استنتاج أن الفن لا يكون جيدًا إلا عندما يتضمن حركة قوية مسرعة. فصور «كيم سوتين Chaim Soutine» حية بما فيها من خطوط ملتوية مجعدة، وألوان مذبذبة منفجرة. غير أن من الممكن أن تكون للصور أيضًا قيمة عظمى عندما تتحرك نظرتنا فوق السطح وتنفذ إلى الأعماق بخطوة بطيئة متئدة، وعندما تكون التجربة تجربة استقرار وثبات؛ ففي لوحة سورا Seurat العظيمة بحق «عصر يوم الأحد في جزيرة لا جراند جات» (اللوحة رقم ٧) تحدث أشياء كثيرة في الصورة، ولكن العلاقات بين الأجسام الثابتة المتكتلة وبين أمامية الصورة وخلفيتها مهيبة غير متعجلة. وربما كان أفضل مثل هذا المزج العميق بين الحركة والسكون هو ذلك الذي يظهر في أعمال سيزان الكبرى.

(٢) أهمية الألفة الفنية

لما كان كل فن زمانيًّا عندما ينظر إليه من الوجهة الجمالية، فإنه يقتضي من المُشاهد جهودًا كبيرة؛ ذلك لأن الاستمتاع بلون منعزل أو رائحة عابرة لا يتطلب من المدرك إلا القليل، ويكفي أن يكون لديه وعي وقتي، متعاطف متنبه؛ ففي هذه الحالة تكون «حدة» التجربة أولية تمامًا، ويكون الموضوع الجمالي بسيطًا غاية البساطة، وتكون تجربتنا مفتقرة إلى التمايز طوال حياتها القصيرة. غير أن الأعمال الفنية ليست على هذا النحو؛ فلها بناء معقد لأنها، من حيث هي موضوعات جمالية، تشتمل على «بداية ووسط ونهاية»، ولما كانت تسري خلال زمان، فلا بد للمدرك من بذل جهود جادة. فلا بد أن يكون قادرًا على رؤية الطريقة التي ترتبط بها «البداية والوسط والنهاية» ارتباطًا متبادلًا في العمل

الفني. ولا بد أن يدرك، في أية لحظة معينة في العمل، كيف تتلو هذه اللحظة مما حدث من قبل، ويشعر باندفاعها نحو ما سيحدث فيما بعد. وعلى ذلك فإن تذكُّر الماضي والاستباق الخيالي للمستقبل أمران لا غناء عنهما. ولولا ذلك لكان العمل مجرد تعاقب من العناصر المفككة المتلاصقة، ولما أدركنا أبدًا وحدته أو أحسسنا بطعم قيم مثل «الترقب» في دراما أو رواية، و«التوتر» في تمثال.

وبعبارة أخرى، فلا بد لنا من أن نجمع أطراف العمل سويًّا أو نجعل منها مركبًا، إذا شئنا أن نستمتع بقيمته. غير أن الكلام عن هذا الأمر أسهل بكثير من تنفيذه. فعندما يكون العمل منتقدًا، قد لا نتمكن من إدراك الطريقة التي ترتبط بها جميع الأجزاء المكونة له بعضها ببعض. وعندما يكون العمل طويلًا جدًّا، قد يتجاوز نطاق قدراتنا على الانتباه والتذكر، وكثيرًا ما يعجز الشخص ذو الخبرة القليلة، حين يستمع إلى سيمفونية ضخمة، عن تمييز الألحان الرئيسية بعضها عن البعض. وحتى لو ميزها، فقد لا يتمكن من «الاحتفاظ بها في ذاكرته» بعد أن تكون قد عُرضت عليه. وهذا يؤدي إلى تهديد تجربته بالخطر على أنحاء متعددة؛ فهو لا يسمع اللحن المتردد الذي يساعد على توحيد العمل. ومن هنا تبدو الموسيقى جديدة كل الجدة طوال الوقت. ولهذا السبب تبدو طويلة أكثر مما ينبغي، ومفككة، ويقل تأثيرها وقوتها. أما بالنسبة إلى السامع الأدق حسًّا، والذي تستغرق تجربته نفس الوقت الذي استغرقته تجربة المستمع السابق إذا قيست بحساب الساعة، فإن الموسيقى تبدو متماسكة محكمة الترابط. أليس من الصحيح أن الموسيقى التي لا نعرفها جيدًا تبدو لنا «سائرة على غير هدى»، وكأنها لا تعرف وجهتها؟ وفضلًا عن ذلك فإن عدم القدرة على تذكر اللحن الرئيسي يحول بين المستمع وبين الاستمتاع بالطرق التي «يطوَّر» بها هذا اللحن. فقد يتغير هذا اللحن هارمونيًّا أو إيقاعيًّا، أو قد يتبدل التوزيع الأركسترالي، أو قد يربط بألحان جديدة مختلفة، فيتخذ بذلك طابعًا متغيرًا. والواقع أن ما يفعله المؤلف الموسيقي بألحانه الرئيسية كثيرًا ما يكون أكثر الأمور إثارة في الموسيقى، ولكننا لا نستطيع الاستمتاع بالتنوع ما لم نستطع أن نتذكر ما سمعناه في البدء، وما يجرى عليه التنوع الآن.

وهذا يوضح لنا الأهمية القصوى للألفة familiarity بالعمل الفني؛ فنحن نتعرض، على الأرجح، لمواجهة الصعوبات التي ذكرناها الآن عند سماعنا للقطعة الموسيقية للمرة الأولى. وهذا يصدُق بوجه خاص عندما تكون القطعة من تأليف فنان، أو مكتوبة بأسلوب،

مختلف تمامًا عما كنا نسمعه من قبل، بل إنها قد تكون موسيقى حضارة مختلفة، مثل موسيقى جزيرة بالي، أو الموسيقى الصينية. أما حين تكون القطعة الموسيقية التي نسمعها للمرة الأولى مشابهة إلى حد بعيد لما صادفناه من قبل — كما هي الحال بالنسبة إلى آخر الأسطوانات الخفيفة مثلًا — فإنا لا نجد مشقةً في الاستماع إليها. وهذا يثبت أن الاستماع المتكرر للموسيقى ينمِّي عادات الانتباه والموقف المتعاطف، التي تتيح لنا فهمها وتذوقها. أما عندما تواجهنا موسيقى جديدة إلى حد صارخ، فإنا لا نستطيع أن نفعل ذلك، وكثيرًا ما نمل مثل هذه الموسيقى أو ننفر منها إلى حد أننا لا نجرؤ بعد ذلك أبدًا على العودة إليها، ولكن هذا خطأ؛ فهو يسلبنا مباهج جديدة ومتعة غير مألوفة. ومن الجائز جدًّا أن ازدياد الألفة يجعلنا «نرى» ما «تقوله» الموسيقى ونجد رضاءً في الاستماع إليها. فلو امتنعنا عن التسرع في رفضها، ولو أبدينا صبرًا وتسامحًا، فقد نبدأ بعد الاستماع إليها مرات متعددة في الشعور بأننا اقتربنا منها، بل قد نصل إلى حد النظر إليها كما لو كانت صديقًا قديمًا عزيزًا.

والآن، فما هو بالضبط ذلك الذي يكسبنا إياه ازدياد إلفنا بالعمل الفني؟

إننا أولًا نزداد معرفة بالتنظيم أو البناء الشكلي للعمل. ومعنى ذلك أننا نتوصل إلى معرفة الطريقة التي ترتبط بها الأجزاء المكونة للعمل فيما بينها، فنرى كيف أن عنصرًا حدث من قبل يمهِّد الطريق لما سيأتي بعده ويؤدي إليه، ونقدر الطريقة التي يُلقى بها كل من الأجزاء أو القطاعات المتباينة في العمل الضوء على كل جزء آخر. وبالتعوُّد تزداد فاعلية التذكر والتوقع.

ومن المهام الرئيسية للقالب أنه يؤكد عناصر معينة في العمل ويجعل لعناصر أخرى مكانة ثانوية. وعلى ذلك فإننا عندما نزداد معرفة بالقالب، نتوصل إلى إدراك أهم العناصر، أي ما ينبغي تأكيده في قراءتنا أو رؤيتنا. أما حين نرى عملًا غريبًا للمرة الأولى، فإن كل شيء يبدو متساوي الأهمية، ومن هنا لا يكون لدينا إحساس بالتفاعل الدرامي بين التأكيد والتخفيف في داخل العمل. وبالتعود نستطيع أن نتذوق الطريقة التي يتراكم بها تأثير العمل حتى يصل إلى ذروة، وبذلك نستمتع بالاستباق وبالذروة نفسها. أما حين لا يكون العمل مألوفًا، فإنه كله يبدو مسطحًا بلا تعاريج أو تضاريس.

فلنتأمل قراءتنا لتراجيديا سوفوكليس «أوديب الملك»، بعد أن نكون قد عرفنا أسطورة أوديب. إننا نقرأ عندئذٍ محاولات الملاك كشف القاتل الذي حل بسببه الوباء على طيبة، ولكنا نعرف ما لا يعرفه أوديب، وهو أنه هو نفسه ذلك الآثم التراجيدي. وهكذا تكون

«لنهاية» المسرحية دلالة كبرى ونحن نقرأ الأجزاء السابقة؛ فهي تضفي معنًى أقوى وأعمق على كل المسرحية قبل النقطة التي اكتشف فيها أوديب سره الخاص. ونشعر نحن بالمفارقة القاسية في جهوده التي تحبط نفسها بنفسها. مثال ذلك أننا نشعر بالسخرية المريرة من المنظر الذي يستدعي فيه أوديب العراف الضرير ترسياس، ثم يستشيط غضبًا عندما توحي كلمات ترسياس «المظلمة» بأن أوديب نفسه قد يكون موصومًا بالخطيئة والإثم، ونشعر ونحن متألمون بجهل أوديب المطبق عندما يقول لتر سياس — وهو في الواقع أكثر عمًى منه — «إن رحيلك يعني رحيل متاعبنا معك.» وفضلًا عن ذلك فإنا نستطيع أن ندرك كيف أن حوادث مثل مقابلة ترسياس وسؤال أوديب لجوكاستا تؤدِّى ببطء، ولكن مع شعور متزايد بالترقب، إلى الذروة المخيفة. وعندئذٍ يشيع في تجربتنا توقع حيوي مُلِح.

كذلك فإن الإلف بالتنظيم الشكلي ضرورة لا غناء عنها من أجل كشف قيمة من أهم قيم التجربة الجمالية — وهي وحدة هذه التجربة. ولقد أشرنا منذ قليل إلى وجه هام تتحقق فيه الوحدة — هو ذلك الذي يحدث عندما تنتهي حالة الترقب التي تولدت خلال مسرحية، وعندما تهدأ توتراتها وتعقبها راحة وهدوء. وإذن فليست «الوحدة» لفظًا مجردًا من ألفاظ التحليل النقدي، بل إن تجربة المدرك يشيع فيها الشعور بالوحدة — وذلك حين يقوى التوقع ثم يصل إلى الإرضاء، ويكون هناك إحساس بالاكتمال والاختتام. كذلك فإن هذا الإحساس يتملك المرء عند نهاية قطعة موسيقية، عندما يصبح اللحن الرئيسي مألوفًا لدى المرء إلى حد يكفي لكي يظل المرء يتذكره طوال مجرى العمل، ثم يسمعه وهو يعود في إطار فخم عند نهاية القطعة. وإنا لنجد في مؤلفات الجاز، كما في تسجيل لعازف البيانو جورج شيرنج George Shearing، أن الارتجال يبلغ من سعة الخيال حدًّا يبدو أنه يبعدنا عن اللحن الأصلي مسافات شاسعة، ولكن الموسيقى تدور بعد ذلك، فإذا بنا نعود مرة أخرى إلى ذلك اللحن؛ ففي هذه الحالة كانت التجربة ثرية متنوعة، ولكن أطرافها تلتئم سويًّا بفضل هذه العودة. وهذه الوحدة أسهل إدراكًا في موسيقى الجاز منها في الموسيقى السيمفونية؛ لأن اللحن يكون في الحالة الأولى عادة لحنًا «شائعًا»، وبالتالي مألوفًا لنا منذ البداية.

على أن القدرة على تمييز العلاقات الشكلية ليست هي الفائدة الوحيدة التي تُكتسَب من الألفة؛ فعندما نُصادِف لأول مرة عملًا جديدًا يخرج تمامًا عن المألوف، يختلط علينا الأمر من جراء تعقده وافتقاره الظاهري إلى الشكل، ولكن هناك سببًا آخر يجعلنا لا

نستجيب له أو نستمتع به؛ فنحن لا ندرك المقصود منه، ولا نفهم «ما يحاول الفنان أن يقوله». وبعبارة أخرى: فليس لدينا تصور لنوع التأثير الذي يُفترض أن العمل يمارسه علينا. أو أننا، لو حاولنا التكهن بالتأثير المقصود، فقد نخطئ خطأً بيِّنًا. والواقع أن تاريخ ما يسمى «بالفن الحديث» حافل بأمثلة لهذه الظاهرة؛ فهناك أعمال كانت جادة إلى أبعد حد، نظر إليها من لم يألفوها على أنها نِكات أو تدريبات فنية، وبالعكس كانت هناك أعمال هازلة فهمت فهمًا جادًّا. ولعلك قرأت بعضًا من القصائد المغرقة في الهزل للشاعر الكوميدي أوجدن ناش Ogden Nash. وسوف يدهشك أن تعلم، إذا كانت أعماله مألوفة لك، أنه عندما نشر أول كتبه الشعرية، أخذ معلق مجلة «التايمز» اللندنية كتابه هذا مأخذ الجد التام، وانتقد «ناش» على هذا الأساس، فقال إن شعره يتضمن «أفكارًا نقية تشوهها طريقة مهملة في وضع الأوزان»، ولكن هذا، على الأرجح، ليس أدعى إلى الدهشة من الطريقة التي ربما كنا جميعًا قد أسأنا بها فهم أعمال فنية أخرى عند التقائنا بها أول مرة.

فهاهنا إذن تلزم الألفة. وأنه لمن التجارب الشائعة أننا، بعد أن نلتقي بالعمل مرة ثانية أو ثالثة أو عاشرة، نبدأ في أن نرى ما «يقوله». وهذا يتيح لنا أن نصبح أكثر تعاطفًا وأدق حسًّا في نظرتنا إلى العمل، فعندئذٍ ندرك ما هو الاستعداد الذهني اللازم لتذوق العمل، وكيف ينبغي أن نعد أنفسنا للاستجابة له. وفي الوقت ذاته نعمل على كبت تلك الاستجابات الغريبة عن «روح» العمل ودلالته. وفضلًا عن ذلك فإننا نصبح الآن قادرين على معرفة ما «نبحث عنه» في العمل. ونستطيع الآن أن ندرك كيف تسهم مختلف عناصر العمل في التأثير الكامل.

إن هناك ارتباطًا وثيقًا بين إحساسنا بالدلالة الكاملة للعمل وإدراكنا لشكله أو قالبه، بل إن هذا الأخير يتوقف على الأول؛ فحين يحاول الموسيقيُّ أو قائد الأوركسترا أن يحدد ماذا ينبغي أن تكون مواضع التأكيد في أدائه للعمل، وكيف يجب أن توضع أوزان مختلف الأجزاء بعضها في مقابل البعض، وما إلى ذلك، فإنه لا يستطيع البت في هذه المسائل ما لم يستقر على رأي بشأن الدلالة الكاملة للعمل. فأي تأثير يود تحقيقه؟ أهو «يقرأ» العمل على أنه عميق رزين، أم أنه يعده أساسًا نمطًا متأنقًا خلابًا من الأصوات؟ إن من واجبنا جميعًا أن نتخذ قرارات مماثلة عند مشاهدتنا للوحة أو تمثال. فما الذي سننظر إليه أولًا في اللوحة، وما المسار الذي ستتبعه العين؟ هذه بدورها أمور لا يمكن البت فيها إلا بعد أن يكون لدينا إحساس معين بالتأثير المقصود للعمل الكلي. ولحرية

التفسير في مجال الموسيقى والأدب والرقص مجال أقل إلى حد ما مما لها في الفنون البصرية؛ إذ إن للأعمال في الفنون الأولى نقطة بداية محددة، هي مثلًا «الفصل الأول»، كما أنها تسير في تعاقب ثابت. غير أن من الواجب ألا نبالغ في هذا الاختلاف؛ ذلك لأن من الممكن، كما بينت في الفصل السابق، أن تكون هناك تفسيرات متعددة لقطعة موسيقية أو أدبية، وفي كل حالة يقوم المدرك ببناء العمل على نحو مخالف.

وفي خلال عملية تعرُّفنا على عمل فني، تنمو الألفة بتنظيمه الشكلي وبتأثيره الكلي جنبًا إلى جنب؛ فتفسيرنا للعمل ككل، أو «قراءتنا» له، هو العامل الموجَّه لتمييزنا لتفاصيله، ولما «نبحث عنه»، وهو الذي يحدد أين نضع التأكيد. ومن جهة أخرى فإن الوعي بالتفاصيل يؤثر في تفسيرنا؛ فحين نعود إلى العمل، نرى فيه أشياء جديدة. ومن هنا يقول الأستاذ «بيبر» عن تجربتنا للوحة «إلجريكو» المشهورة «توليدو» (طليطلة): «في أول مرة ننظر فيها إلى هذه اللوحة قد نلاحظ أساسًا السحب المخيمة والتلال؛ وفي المرة التالية، الحركة الدينامية للأشكال؛ وفي المرة التالية نلاحظ تفصيلات هنا وهناك لم نتنبه إليها من قبل، كالوجوه الصغيرة في أسفل المجرى؛ وفي المرة التالية، التكرار غير الظاهر للأشكال، وهكذا.»[١١] فازدياد المعرفة يجعل إحساسنا بالتأثير الكلي للعمل أكثر تحددًا ودقة. وهناك دائمًا، بطبيعة الحال، احتمال في أن يؤدي بنا تزايد القدرة على التمييز إلى التخلي عن «قراءتنا» الأصلية للعمل؛ وعندئذٍ قد نفسر العمل على نحو مختلف، وبطريقة توفيه حقه على نحو أفضل.

ولنكرر ما ذكرناه من قبل، فنقول إن ما يؤدي إلى إثارة مشكلات التفسير والتمييز هذه هو أن الأعمال الفنية، على خلاف الألوان المنفردة، تتميز، من حيث هي موضوعات جمالية، بالتعقد الداخلي، وتمتد خلال الزمان. وعلينا نحن أن نقرر إن كانت هذه الصعوبات ستثبط عزيمتنا، بحيث نتخلى تمامًا عن العمل، أم ستحفزنا على السعي إلى التعرف به على نحو أكمل. والواقع أن أعمالًا قليلة جدًّا هي التي يمكن أن تُدرك وتتذوق دون جهد عندما نواجهها لأول مرة، ومن المشكوك فيه أن تكون هذه من الأعمال الرفيعة بحق، بل إن معظم الأعمال التي لها أية قيمة تُشكل تحديًا لنا؛ فهي تقتضي جهودًا ينبغي أن

---

[١١] ستيفن بيبر: أساس النقد في الفنون.

Stephen C. Pepper, The Basis of Criticism in the Arts (Harvard U.P., 1946) p. 148.

تبذلها قدراتنا في الانتباه والتذكر والتخيل والفهم. ولا بد لنا أن ننمو إذا ما أردنا أن نكون أكفاء لهذه الأعمال. وعلينا أن نثابر على العودة إليها مرارًا وتكرارًا. وقد لا يكون وعينا بالعمل في البداية إلا وعيًا جزئيًّا محدودًا، ولكنا في كل مرة نعود فيها إلى العمل نلخص أو «نجمع»[١٢] كل ما وجدناه في تجاربنا السابقة معه، إلى أن يتكشَّف ثراؤه وإحكامه لنا بالتدريج.

وهكذا فإن الاستمتاع الجمالي بعمل فني ليس شيئًا يتم كله دفعة واحدة، وإنما هو عملية نامية، متدرجة، خلاقة. ولو واجهنا تحدي العمل، لكانت مكافأتنا وعلى ذلك هي القيمة التي نشعر بها لتجربتنا عندما نتمكن من تذوقه. وفي حالة بعض الأعمال الفنية، ولا سيما تلك التي نسميها أعمالًا «عظيمة» لا تنتهي عملية ازدياد التعرف أبدًا؛ ففي هذه الأعمال نرى على الدوام شيئًا جديدًا، ونجد علاقات شكلية جديدة، وندرك معنًى جديدًا. وبطبيعة الحال فإن في استطاعتنا، لو شئنا، أن نظل ننعم بالراحة مكتفين بأعمال تفتقر إلى التعقد والعمق. غير أن هذا موقف يؤدي إلى الجمود والركود. فلو عزلنا أنفسنا على هذا النحو، ولم نجرؤ أبدًا على مواجهة أعمال جديدة غير مألوفة، لأصبنا تجربتنا بالهزال، وحرمنا أنفسنا الرضا والمتعة.

(٣) «أنماط» المدركين الجماليين

تحدثنا من قبل من النشاط شبه الخلاق الذي ينبغي أن يسهم به المدرك في التجربة الجمالية. فلا يمكن أن يكون سلبيًّا تمامًا ويتوقع التمتع بقيمة الموضوع الجمالي، بل إن عليه أن يفسر العمل بطريقة أو بأخرى، وأن يكون يقظًا للتفاصيل والتفريعات التي لا تكون واضحة تمامًا، وعليه أن يقوم ببناء العمل في وعيه، بحيث يمكنه إدراكه موحدًا. ومن الواضح أن الناس المختلفين يجدون قيمة مختلفة في الفن، أو يستمتعون به لأسباب مختلفة. والسبب الأكبر في ذلك هو أنهم يقبلون على الفن وقد تفاوتت درجات الفهم بالعمل، وتباينت قدراتهم على الانتباه والحساسية الانفعالية، وما إلى ذلك.

وفي أوائل هذا القرن وضع عالم النفس الإنجليزي بلو Bullough، الذي اقتبستُ منه من قبل، تصنيفًا لـ «الأنماط الإدراكية»، بحيث يمثل كلٌّ من هذه الأنماط طريقة مختلفة

[١٢] المرجع نفسه، ص١٤٨ وما يليها.

في إدراك الموضوعات الجمالية والاستجابة لها. ولهذا التصنيف طرافته لأنه يكشف عن مدى الضخامة التي يمكن أن تكون عليها الفوارق بين المدركين الجماليين. وربما كان للتصنيف طرافته بالنسبة إلى القارئ أيضًا، إذ يكاد يكون من المؤكد أنه سيتعرف على نفسه في واحد من هذه الأنماط.

ولم يقتصر «بلو» على تعداد نتائج تجاربه، بل إنه «رتب» الأنماط تبعًا لازدياد أو نقصان طابعها الجمالي، أي لمقدار «التعاطف والتنزه عن الغرض» في تجربة كل منها. وقد بيَّن، كما سنرى فيما بعد، أن بعض الناس، الذين يُظَن عادة أن لديهم تجربة جمالية عميقة، لا تكاد تكون لديهم تجربة جمالية على الإطلاق.

ومن الجدير بالملاحظة أن أنماط «بلو» تتمثل أيضًا بين الأفراد الذين تجري عليهم تجارب أخرى. وقد وصل «بلو» نفسه إلى تصنيفه هذا عن طريق التجريب بألوان منفصلة،[13] وألوان متجمعة.[14] وقد اقتُبس تصنيفه، مع تعديلات طفيفة، في التجارب التي أجراها ميرز على مقطوعات موسيقية بسيطة،[15] وفي تجارب فيزي Feasey على أشكال مستطيلة،[16] وفي تجارب فالنتين Valentine على صور موسيقية.[17]

أطلق «بلو» على الأنماط الأربعة اسم «الترابطي associative» و«الفسيولوجي physio- logical» و«الموضوعي objective» و«نمط الشخصية character» وقد شرحنا من قبل النمط «الترابطي»، بفرعيه، المندمج وغير المندمج.[18]

---

[13] المرجع المذكور من قبل (١٩٠٨م). وكل إشارات الصفحات داخل النص متعلقة بهذا البحث.

[14] إدوارد بلو: المشكلة الإدراكية في التذوق الجمالي لتجمعات لونية بسيطة.

E. Bullough, “The Perceptive Problem in the Aesthetic Appreciation of Simple Colour Combinations,” British Journal of Psychology, III (1910), pp. 406–447.

[15] تشارلس ميرز: «الفروق الفردية في سماع الموسيقى».

Charles S. Myers, “Individual Differences in Listening to Music,” British Journal of Psychology, XIII (1922), P. 52–71.

[16] ل. فيزي: «بعض التجارب في علم الجمال».

L. Feasey, “Some Experiments on Aesthetics,” Br. J. of Ps., XII (1921), pp. 253–272.

[17] فالنتين: المرجع المذكور من قبل، ص٣٤.

[18] انظر: ص٥٤ مِن قبل.

أما اسم النمط «الفسيولوجي»، فينطبق على مسماه كل الانطباق، إذ إن أفراد هذه الفئة يحكمون على الموضوع من خلال التأثيرات الشخصية التي يثيرها فيهم، ولاسيما ردود الأفعال الجسمية والعضوية؛ فهناك لون معين يجعل مثل هذا الشخص يحس بـ «البرودة» (ص٤٥٣)، وهناك شخص آخر يقول عند استماعه للموسيقى «أحسست بالخمول»؛[١٩] وآخر يذكر عن عمود توافقي موسيقي (musical chord) إنه «يعطي المرء إحساسًا بالرجفة».[٢٠] ففي كل هذه الأمثلة يؤكد المشاهد «الفسيولوجي» «الأحاسيس» التي تحدث في داخله خلال التجربة، ثم يحكم على الموضوع تبعًا لطبيعة إحساسه ونوعه.

أما النمط الموضوعي، فإنه يصدر نوعًا مضادًّا تمامًا من الأحكام. فأمثال هؤلاء المدركين لا يشيرون إلى ردود أفعالهم الشخصية، وإنما يتحدثون فقط عن طبيعة الموضوع. وهم يحللون خصائصه، أي «نقاء» الألوان أو بريقها، ثم يقدرونه على أساس معيار أو مقياس معين يضعونه لهذا النوع من الألوان (ص٤٥٠–٤٥١)، ومن هنا تراهم يعيبون على أحد الألوان، مثلًا، كونه «مائعًا» أو «غير نقي».

أما النمط الأخير من هذه الأنماط الأربعة، وهو نمط الشخصية، فإنه يتذوق الموضوع بطريقة مفعمة بالحيوية والعمق. وهو يتميز بنغمة انفعالية قوية، كما يشتمل على الاستجابات العضوية التي توجد في النمط «الفسيولوجي». ومع ذلك فإن أحكام هذا النمط، على خلاف النمط الفسيولوجي، لا تسترعي الانتباه إلى الأحاسيس الشخصية للمشاهد، بل إن استجاباته تتخذ صبغة خارجية، أي تُعد صفات للموضوع. وعندئذٍ يُنظر إلى الموضوع على أن له «حياة» و«طابعًا» خاصًّا به. فاللون الأحمر يعد «صريحًا» و«نشيطًا»؛ والأزرق «متحفظًا» و«تأمليًّا» (ص٤٣٦)، أو توصف القطعة الموسيقية بأنها «سعيدة» أو «جريئة».[٢١]

وهناك من يتشككون في استجابات نمط «الشخصية»؛ فهم يرون أن أمثال هذه الأحكام مجرد خيال رومانتيكي، يدل على عجز المدرك عن إدراك الموضوع بحساسية وتبصر. ولا شك في أن أولئك الذين يصدرون أحكامًا تنتمي إلى «نمط الشخصية»

---

[١٩] ميرز: المرجع المذكور، ص٥٥.

[٢٠] فالنتين: المرجع المذكور، ص٩٩.

[٢١] المرجع نفسه، ص٩٩.

«يتكلمون أحيانًا بطريقة فضفاضة». وفي بعض الأحيان يتضح لنا، إذا أجرينا مزيدًا من التحليل لتجربتهم، أنها كانت تجربة ترابط «غير مندمج». وبالتالي لم تكن جمالية إلا إلى مدى محدود. ومع ذلك فقد وجد «بلو» أن المدركين من نمط «الشخصية» كانوا، في عمومهم، يظلون محتفظين بموقف جمالي أصيل طوال تجربتهم. وهو يتحدث عن تفتحهم المتعاطف بوجه خاص؛ فهناك قدر كبير من المشاركة الانفعالية من جانب المشاهد في الصفات الخاصة للون الواحد، واستعداد للتعاطف معه، والنتيجة هي تذوق ... شديد الحيوية (ص٤٣٤). وبفضل موقف «التفتيح المتعاطف» هذا، يقبل المدرك الموضوع بشروطه الخاصة، ويهيئ نفسه لتلقي طابعه وقيمته المميزة في تجربته. وهذا، كما رأينا من قبل، شرط لا غناء عنه للتجربة الجمالية. وفضلًا عن ذلك فإن انتباه المدرك يكون «مركزًا حول الموضوع» بدرجة تبلغ من الاكتمال حدًّا يجعل الاستجابات التي يثيرها الموضوع تعجز عن توجيه انتباهه نحو جسمه وذهنه الخاص. وهذا ما يميز نمط «الشخصية» من النمط «الفسيولوجي»؛ فالموضوع يظل يحتل مكانة مركزية في الوعي، ولا يتحول الانتباه نحو عمليات المشاهد العضوية والانفعالية، وعلى ذلك فإن نمط الشخصية يجمع بين الموضوعية الشخصية، والمشاركة الشخصية العميقة (ص٤٥٨). وفي هذا النوع من التجربة، يكون الانتباه الجمالي أكمل ما يكون، والموضوع «مستحوذًا» إلى أبعد حد؛ ذلك لأن المدرك يفقد عندئذٍ «كل إحساس بالذات». وكما أننا نتحدث عن «إفناء أنفسنا» في مهمة شاقة، فكذلك «يُفني المدرك ذاته» في الموضوع الجمالي، و«يعيش حياة» الموضوع. وهذه بطبيعة الحال طريقة مجازية في الكلام، ومع ذلك أعتقد أنها تعبر بصدق عن طابع تجربتنا كما نشعر به عندما تكون جمالية بأكمل صورة. فلتفكر في لحظة كنت فيها مستغرقًا في قصة أو قطعة موسيقية، لترى إن كنت توافق على هذا الوصف.

أما النمط «الموضوعي» فأمره مختلف كل الاختلاف؛ فأحكام الأفراد المنتمين إلى هذا النمط تبدو ناشئة عن تجربة جمالية حقة؛ إذ إنهم يتحدثون عن الموضوع لا عن المشاهد. وحين يشيرون إلى خصائص للون كبريقه أو صبغته، يبدو أن حكمهم أوضح وأوثق من الأوصاف الخيالية التي يأتي بها أصحاب نمط «الشخصية» حين يتحدثون عن اللون على أنه «صريح» أو «تأملي». غير أن «بلو» لا يضع النمط الموضوعي في مكانة عالية. والواقع أن النتائج التي يصل إليها بشأن هذا النمط من أطرف النتائج التي أسفرت عنها تجاربه.

فهو يرى أن هذه الأحكام، التي تحلل الموضوع بطريقة متجردة، تدل على عجز عن الوصول إلى التعاطف الجمالي مع الموضوع، ويقول في هذا الصدد: «إن أفراد هذا النمط يعطوننا، في عمومهم، انطباعًا بأنهم لا يستطيعون الدخول في أي نوع من العلاقة الوثيقة مع اللون، وبأن انعدام التعاطف الشخصي يجعلهم يلجأون إلى اتخاذ موقف متباعد، يكاد يكون معاديًا» (ص٤٥٠). ومن الجدير بالملاحظة أن أمثال هؤلاء المدركين، الذين هم أكثر اهتمامًا بتحليل الموضوع ونقده منهم بالاستمتاع به، يقبلون دائمًا على التجربة ومعهم «نمط أو معيار» (ص٤٥١) يقدرون الموضوع على أساسه. فإذا ما كان الموضوع مطابقًا لهذا المعيار امتدحوه؛ وإذا انحرف عنه ذموه. ومن هذا القبيل قول أحد أفراد هذا. النمط عن الموضوع إنه «غير مألوف»،[22] وبذلك كشف عن الأهمية التي يعزوها ذهنه إلى المعيار الذي ينحرف عنه الموضوع، ولكن أليس لفظ «غير مألوف»، لفظًا باهتًا إذا ما وصف به موضوع جمالي؟ إن كل ما يعنيه هو أن الموضوع مختلف عما رآه المشاهد من قبل. وهذا أمر يمكن أن يقوله المرء دون أن يكون قد أبدى اهتمامًا جماليًّا بالموضوع؛ فالنمط «الموضوعي»، على خلاف نمط «الشخصية»، لا يسلم نفسه للاستمتاع بالموضوع في ذاته، بل إن هؤلاء الناس، بدلًا من ذلك، يحسبون بطريقة آلية إلى حد ما مدى مطابقة الموضوع لمعايير صيغت من قبل. فإن كان «غير مألوف»، اتجهوا إلى رفضه. وهكذا يعجزون عن إدراك القيمة التي يمكن أن تكون للموضوع في ذاته. فلا عجب إذن أن ينتهي «بلو» إلى النتيجة القائلة إن أحكام النمط «الموضوعي» «تمثل … أكثر صور التذوق الجمالي سطحية» (ص٤٥١).

وقد تأيَّد هذا الاستنتاج في تجارب فالنتين اللاحقة التي استخدم فيها صورة؛ فقد وجد فالنتين أن الذين لديهم اهتمام ضئيل بالصور كانوا يصدرون أحكامًا «تكاد تكون موضوعية أو ترابطية تمامًا.»[23] ذلك لأن الشخص الذي لا يحتفظ باهتمام جمالي نحو موضوع ما، ولا يستمتع بوجوده، إما أن يبدأ بالتفكير في أشياء أخرى، بحيث يبعد الموضوع إلى هامش الانتباه، وإما أن «يتهرب»، كما يقول «بلو»، بتحليل الموضوع ونقده. فإذا وجدنا أنفسنا نفعل ذلك في أي وقت، فعلينا أن نتريث لنتساءل عما إذا كانت تجربتنا جمالية بحق.

[22] بلو: المرجع الذكور من قبل (١٩١٠م)، ص٤١٤.

[23] المرجع المذكور، ص٨٧.

وقد كشف «ميرز»، الذي كان يقدم إلى أفراد تجاربه مؤلفات موسيقية، عن سمة أخرى طريفة للنمط «الموضوعي». فقد وجد أن هذا النمط «يحدث أغلب ما يحدث بين أولئك الذين دُربوا على الموسيقى تدريبًا فنيًّا».[٢٤] وهذا الكشف الذي يبدو منطويًا على مفارقة إلى حد ما، جدير بالملاحظة. فهو يدل على أن التدريب الفني لا يزيد من التذوق الجمالي في كثير من الأحيان، بل يكون تأثيره مضادًّا تمامًا؛ فالشخص المدرب على هذا النحو يصبح أكثر اهتمامًا بمشكلات صنعته منه بالاستمتاع الجمالي. ويقول أفراد هذا النوع في تجربة ميرز «لقد لاحظت أن البوق الثاني كان أعلى مما ينبغي»، «إن عازف الفيولينة يلجأ، كما هي العادة، إلى «الترعيش Vibrato» وأكثر مما ينبغي.[٢٥] وصحيح أن مثل هذا الاهتمام بمشكلات أسلوب الأداء والبراعة الفنية يمكن أن يكون مقترنًا باهتمام جمالي، غير أن هناك دائمًا خطر طغيان الأول على الثاني إلى الحد الذي يؤدي إلى إغفال هذا الأخير.

ولنختم هذا الجزء بعرض الترتيب الذي وضعه «بلو» للأنماط الإدراكية (ص٤٦١–٤٦٣)، بادئًا بالأدنى وسائرًا إلى الأعلى من حيث القيمة الجمالية: «النمط الفسيولوجي» — وهو الأدنى لأن الانتباه يتحول إلى «الأحاسيس» الجسمية للمدرك، ثم «الترابطي غير المندمج» — وهنا أيضًا لا يكون الموضوع في بؤرة الوعي؛ ثم «الموضوعي» — ويدل على عجز عن تحقيق اتصال متعاطف مع الموضوع (ومن الممكن القول إن أفراد هذه الفئة لا تكاد تكون لهم، في بعض الحالات، تجربة جمالية على الإطلاق)، ثم «الترابطي المندمج»، ونمط «الشخصية»، وهو أكثر الجميع جمالية، للأسباب التي ذكرت من قبل.

ومن الجائز أن يختلف القارئ مع «بلو» في تقديره لهذه الأنماط، وفي هذه الحالة ينبغي عليه أن يتساءل: ما أسباب اختلافه هذا؟ كذلك قد يود القارئ أن يعرف الفئة التي يندرج ضمنها هو ذاته، على أن من الواجب أن نذكر أن الشخص الواحد يمكن، في الأوقات المختلفة، أن يمثل أنماطًا مختلفة من الإدراك. وذلك يتوقف على متغيرات كالنوع الفني الخاص الذي يدركه، وإلفه بالعمل الفني، وكون العمل واضحًا مباشرًا أو موحيًا بصورة غامضة، كالموسيقى «الانطباعية»، وما إلى ذلك.

---

[٢٤] المرجع نفسه، ص٥٨.

[٢٥] المرجع المذكور، ص٥٨.

(٤) التجربة الجمالية ونظرية الفن

درسنا حتى الآن الموقف الجمالي، والنطاق الواسع للتجربة الجمالية، التي يمكن أن تشمل أي موضوع على الإطلاق، والطابع الزماني للتجربة الجمالية، وأهمية الإلف بالموضوع الفني، ولكن ما الذي يحدث عينيًّا خلال التجربة الفنية؟ وما الذي يشعر به المدرك إزاء الموضوع الفني؟ هل التجربة الجمالية انفعالية دائمًا؟ هذه أسئلة ما زال أمامنا أن نجيب عنها.

وسوف نبحث في هذه المسائل في الباب الثاني من هذا الكتاب؛ ففيه سندرس بالتفصيل بعض النظريات الرئيسية في طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها.

على أن هذه النظريات ليست نظريات في التجربة الجمالية وحدها، بل هي أيضًا نظريات في الفن الجميل fine art؛ فهي تصف عملية الإبداع الفني ونتاجها، وهو «العمل الفني». وبذلك تأخذ على عاتقها أن تكشف لنا الطريقة التي يمكن بها التمييز بين الفن والجميل fine، وبين الفن النافع useful وكذلك بين الأول وبين الموضوعات الطبيعية، بين الأول وبين الموضوعات الطبيعية، أي الموضوعات التي ليست من صنع الإنسان.

وهناك صلة وثيقة بين نظرية الفن وبين نظرية التجربة الجمالية عند كثير من المفكرين الذين سندرسهم. هذه الصلة تنحصر في أن ما يعتقدونه بشأن التجربة الجمالية مبني على نظرتهم إلى الفن الجميل. والاستدلال الذي يقومون به يمضي عادة على النحو الآتي: هناك سمة معينة (أو عدد من السمات) تُعد أساسية بالنسبة إلى الفن الجميل، أي أنها تميز أعمال الفن الجميل عن كل الموضوعات الأخرى. ولتكن هذه السمة مثلًا هي «التعبير عن الانفعال». ثم يستدل من ذلك على أن هذه السمة أساسية أيضًا بالنسبة إلى التجربة الجمالية. أي أنه يستدل على أن كل تجربة جمالية ينبغي أن تكون انفعالية، ما دام المدرك يشارك في الانفعال الذي يعبر عنه الفنان.

والواقع أن من واجبنا أن نلزم جانب الحذر كلما صادفنا استدلالًا كهذا؛ لأنه حتى لو كانت نظرة الفيلسوف إلى الفن الجميل صحيحة، فإن وصفه للتذوق الجمالي قد يكون ناقصًا أو معيبًا؛ فالفن شيء، والتجربة الجمالية شيء آخر ينبغي أن يدرس في ذاته. وهذا أمر يمكن أن يظهر بكل وضوح؛ فالإدراك الجمالي لا يقتصر على الأعمال الفنية وحدها، بل إن موضوعات الطبيعة وحوادثها، كالتكوينات السحابية، يمكن أن تُدرك بدورها جماليًّا، كما أوضحنا من قبل. على أن ما يصدُق على تذوق الفن لا يتعين أن يصدق على الاستمتاع بالطبيعة؛ ففي المثال الذي قدمناه، يجوز أن الأعمال الفنية «تعبر عن انفعال»،

ولكن الموضوعات الطبيعية لا تعبر عن مثل هذا الانفعال؛ فالموضوعات الفنية لا تؤلف إلا جزءًا من فئة الموضوعات الجمالية. ومن هنا كان من الواجب أن نتأكد من أن أية نظرية في التجربة الجمالية تصدق على جميع حالات الإدراك الجمالي، لا على بعضها فحسب.

وسوف تكون المسألتان الرئيسيتان اللتان سنتحدث عنهما في الجزء التالي هما: (١) ما الفن الجميل؟ (٢) ما التجربة التي تمارسها أثناء الإدراك الجمالي؟ فلننتقل إذن إلى بحث الطريقة التي يمكن بها الإجابة عن هذين السؤالين.

المراجع[٢٦]

(٭) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٢٧٨–٣٠٤.

(٭) فيتس: مشكلات في علم الجمال: ص٢٤٧–٢٥٣.

تشاندلر: الجمال والطبيعة والبشرية، ص٩٧–١٠٣، ٢٣٠–٢٣٦.

Chandler: Beauty and Human Nature.

ديوي: الفن بوصفه تجربة. الفصول ٢-٣، ٨.

فوستر، أ. م. «الأساس المبرر للنقد في الفنون».

Foster, E.M., “The Raison d’être of Criticism in the Arts,” in “Music and Criticism” ed. French. Harvard U.P., 1948.

لسنج، جوتهولت: لاوكون.

Lessing, Gotthold: Laocoön (1766).

موريس، برترام: العملية الجمالية. الفصول ١–٤.

Morris, Bertram, The Aesthetic Process (Northwestern U.P., 1943).

بيبر، ستيفن: السمة الجمالية. الفصل الأول.

Pepper, Stephen C., The Aesthetic Quality (N. Y., Scribners, 1937).

بيبر: أساس النقد في الفنون (البحث التكميلي).

Pepper, S., The Basis of Criticism in the Arts (Harvard U.P., 1946).

[٢٦] ملحوظة للمترجم: سنكتفي بكتابة الترجمة العربية، بدلًا من إضافة الأصل الإنجليزي، في الكتب التي ورد ذكرها في قوائم المراجع بالفصول السابقة.

سوريو، إتيين: «الزمان في الفنون التشكيلية».

Souriau, E., “Time in the Plastic Arts,” Jour. of Ae. and Art Cr., vol. VII. (June, 1949) pp. 294–307.

ستولنيتر، جيروم: «الألفة الفنية والقيمة الجمالية».

Stolnitz, Jerome, “On Artistic Familiarity and Aesthetic Value,” Journal of Philosophy, vol, LIII (April, 1956), p. 261–276.

فالنتين: مدخل إلى الدراسة النفسية التجريبية للجمال. الفصول ٣، ٧، ٨.

Valentine, C. W., An Intr. to the Experimental Psychology of Beauty. Rev. ed., (London, Jack, 1919).

أسئلة

(١) اقرأ الفصول المذكورة في قائمة المراجع من كتاب ديوي «الفن بوصفه تجربة»، ثم اذكر: ما العلاقة بين التجربة الجمالية وبين «ممارسة تجربة ما» في رأي ديوي؟ أهُمَا شيء واحد؟ وهل يُعَد فهم ديوي للتجربة الجمالية مماثلًا لذلك الذي قدمناه في الفصل السابق؟

(٢) ماهي في نظرك الفوارق البارزة، إن وُجِدت، بين تذوق الفنون «الزمانية» وتذوق الفنون «المكانية»؟ استعن في الإجابة عن هذا السؤال بقراءة مقال سوريو، المذكور في قائمة المراجع.

(٣) كثيرًا ما يتحدث النقاد عن «الإيقاع» به في التصوير، وعن «الدراما» في العمارة، وعن «التوازن» في الرواية. أتعتقد أن لهذه الألفاظ نفس المعنى عندما تطبق على الفنون «المكانية» و«الزمانية» معًا؟ وإن لم يكن، فلماذا؟ أهذه الألفاظ تستخدم بطريقة مجازية؟

(٤) ذهبنا في هذا الفصل إلى أن الإلف بالعمل شرط لا غناء عنه للتذوق الجمالي، ولكن الإلف كثيرًا ما يقضي على طرافة العمل الفني في نظرنا. ففي أي الظروف تعتقد أن هذا يحدث؟

(٥) هل توافق على طريقة ترتيب «بلو» للأنماط الجمالية؟ وإن لم تكن توافق، فأي التغيرات تقترح؟

الباب الثاني

طبيعة الفن

الفصل الرابع

الإبداع الفني

(١) العمل الفني وأصوله

سوف نبحث في الفصول التالية بعضًا من أهم النظريات المتعلقة «بطبيعة الفن». هذه النظريات تحدد سمات معينة ترى أنها هي التي تميز «الفن الجميل». وهي تفعل ذلك محاولة منها الإجابة عن ذلك السؤال الذي يصاغ على أبسط الصور وأوسعها انتشارًا بقولنا: «ما الفن؟» وفي هذا الفصل سوف نبحث في الطريقة التي يخلق بها العمل الفني، وذلك إجابة عن السؤال: «كيف يظهر الفن؟»

ومن المهم أن نتبين هنا، منذ البداية الأولى، كيف يرتبط هذان السؤالان كل بالآخر.

ويهمنا أن نلاحظ أولًا أن هذين السؤالين مختلفان كل عن الآخر تمام الاختلاف. وعلى ذلك فإن من الواجب أن يجاب عنهما بطرق مختلفة كل الاختلاف. وهذا أمر لا بد لنا من تأكيده؛ إذ إنه كثيرًا ما يظن أن المرء إذا وصف الأصول الأولى للفن فقد أجاب في الوقت ذاته عن السؤال: «ما الفن؟» ومن هنا كان من الإجابات الشائعة عن السؤال الأخير، أن الفنان يمر بانفعالات عميقة، وتؤدي به رغبته في التعبير عنها إلى إنتاج الموضوعات الفنية ... وبالمثل فعندها يحاول الناس تفسير عمل فني معين، تراهم يصفون ما حدث في ذهن الفنان أثناء إبداعه للعمل، أو يشيرون إلى الإطار التاريخي أو الاجتماعي الذي رأى فيه العمل النور.

والحق أن أمثال هذه الأوصاف التاريخية كثيرًا ما تكون مفيدة إلى أبعد حد، ولكني أود أن أثبت أنها لا تكون بذاتها إيضاحًا لطبيعة العمل الفني. ولو خلطنا بين الأمرين، لوقعنا فيما يطلق عليه اسم «المغالطة المنشئية (المغالطة الخاصة بتأثير المنشأ) genetic fallacy» أو «مغالطة الأصل fallacy of origins».

والواقع أن الوقوع في هذه المغالطة أمر يسير، ليس فقط في ميدان علم الجمال، بل أيضًا في ميادين أخرى للدراسة. هب أننا ندرس طبيعة الدولة، في النظرية السياسية. عندئذٍ قد نقرر، كما فعل الفيلسوف هُبز، أن أصل الدولة يرجع إلى العداوة والمنازعات المستمرة بين أشخاص أنانيين، يعيشون خارج نطاق أي نظام اجتماعي، وأن الدولة تنشأ من محاولة الحد من هذه العداوات. ولكن حتى لو صح هذا، لما كان يفسر بالضرورة طبيعة الدولة في الوقت الراهن. فمن الممكن أن تتجاوز الدولة نطاق وظيفتها الأصلية، وتضع لنفسها أهدافًا مختلفة كل الاختلاف، وتركيبًا من نوع آخر. وعندئذٍ لا يمكننا القول إن من طبيعة الدولة ذاتها أن تقوم بالقمع والتنظيم؛ فمن الممكن أن يكون تبرير سلطتها مختلفًا كل الاختلاف عما تصوره هُبز، الذي انتهى إلى موقفه هذا استدلالًا من وصفه المنشَئي genetic. وبالمثل؛ ففي وسع المرء أن يفسر القوى النفسية والمؤثرات الاجتماعية التي أدت إلى صياغة نظرية ما، في الاقتصاد أو في الدين مثلًا، ولكن هذا لن يؤدي في ذاته إلى أن نعرف مدى صحة النظرية واتساقها المنطقي.[١]

وبالاختصار فإن منشأ «س» شيء، و«س» ذاتها شيء آخر. وما إن تبدأ «س» في الوجود، حتى تصبح لها حياة خاصة بها، إن جاز هذا التعبير. وسوف يصبح لها — شأنها شأن النظرية أو الكائن البشري — تركيب وقيمة، وتدخل في علاقات مع الأشياء الأخرى، لا يمكن فهمها تمامًا من خلال أصلها الأول. فلا بد لنا من دراسة هذه السمات لكي نعرف «كُنْهَها».

وفي استطاعتنا الآن أن نرى أن هذا السؤال الذي يبدو في ظاهره بسيطًا: «ما الفن؟» بعيد كل البعد عن البساطة؛ ذلك لأنه بعد أن يتم إنتاج الموضوع الفني، يمكن النظر إليه وفهمه من وجهات نظر كثيرة متباينة، وقد لا يكون لها أي شأن بأصله الأول؛ فقد نهتم بهذا الموضوع أخلاقيًّا، أو ماليًّا، أو عمليًّا، فضلًا عن أننا قد نهتم به جماليًّا. كذلك فإن اهتمامنا الجمالي به قد يتخذ أشكالًا متباينة كل التباين؛ فتاريخ الفن يثبت بوضوح أن دلالة العمل الفني وقيمته يمكن أن تفسر على أنحاء شتى على يد مختلف الأشخاص وفي مختلف العصور؛ فالبعض كان يقدر مسرحيات شيكسبير أساسًا لما فيها من مزايا شعرية، وغيرهم كان يقدرها لما فيها من إثارة ميلودرامية، وغير هؤلاء وأولئك كانوا يقدرونها بسبب معالجتها النفسية الدقيقة للشخصية الإنسانية. وهذا أمر لا ينبغي أن

[١] انظر من قبل ص٤–٥.

يؤسف له؛ إذ إنه يدل على أن في هذه الأعمال ثراء لا ينضب بعينه، ولكنا نستطيع أن نرى أن كلًّا من هذه التفسيرات ينبئنا، من ناحية معينة، بـ «ما كان عليه» شيكسبير. وكما أن الأعمال الفنية لهذا الفنان الواحد يمكن أن تكون لها وجوه مختلفة، فكذلك يمكن أن يكون للفن الجميل عامة مثل هذه الوجوه بطبيعة الحال. وعلى ذلك فمن واجبنا أن نحذر أولئك الذين يدعون أن نظريتهم وحدها هي التي تنبئنا بما يكوِّن الفن «حقيقة». فمن الممكن دائمًا تصور طبيعة الفن على أنحاء أخرى هي بدورها سليمة تلقي عليه ضوءًا مفيدًا.

وهناك اتجاهات معينة في الفكر القريب العهد ضاعفت من خطر ارتكاب «المغالطة المنشئية»؛ ذلك لأن اهتمامنا بتاريخ حياة الفنان الفرد وشخصيته أصبح في العصر الحديث أعظم بكثير مما كان في العصور السابقة. وهكذا كانت النزعة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر تركز كل اهتمامها على فردانية الفنان، وربما على شذوذه. غير أن أمثال هذه الأفكار، شأنها شأن كل الأفكار التي يكون لها تأثير قوي في عصر معين من عصور الفكر، أخذت تهبط بعد فترة معينة من المستويات العليا للتفكير النظري الجمالي والنقد الأدبي، لكي تحتل مكانها في الفكر الشعبي واللغة الجارية. وكما أشرت منذ قليل، فنحن نوحد الآن في كثير من الأحيان بين العمل الفني وبين الفنان. ويتجلى هذا الاهتمام بالفنان أيضًا في كتابة سير الفنانين، التي تتخذ في بعض الأحيان طابعًا لا يفترق كثيرًا عن الثرثرة، وفي تكوين طقوس صغيرة تهدف إلى تقديس فنان معين. وهذا أمر يمكن أن يوقعنا بسهولة في المغالطة المنشئية؛ فقد نسيء مثلًا تفسير عمل فني بأن نقرأ فيه ما نعرفه عن حياة الفنان.[٢]

ولقد كان من الطبيعي أن يؤدي هذا الاهتمام إلى تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسي للفنان، وشغل بهذه المهمة عدد كبير من علماء النفس، من بينهم الرائد الأول لعلم النفس في عصرنا، زيجمند فرويد. والواقع أن ما يقوله فرويد عن الفنان له طرافته وأهميته في ذاته، ولكن الأهم بالنسبة إلى أهدافنا الراهنة هو أنه يشير إلى ضرورة التمييز بوضوح بين الفنان وبين ما أبدعه.

ويرتكز تحليل فرويد للفنان المبدع على نظريته النفسية العامة. وبطبيعة الحال فإن المقام لا يتسع هنا لعرض شامل لتلك النظرية. ومع ذلك ينبغي أن يقال أولًا إن للناس في

[٢] انظر من قبل القسم الثاني من الفصل الثاني.

رأي فرويد دوافع ورغبات كامنة معينة لا يمكن إشباعها كليةً في المجتمع. ومن هنا كانوا مضطرين إلى التخلي عن هذه الدوافع والرغبات أو تعديلها، أو على حد تعبير فرويد، عليهم أن يقبلوا «مبدأ الواقع». غير أن هذه الرغبات لا يمكن أن تخمد. فهي تطالب بنوع من الإشباع، حتى لو كان ذلك في «التخييل phantasy». «وعلى ذلك، ففي التخييل يستطيع الإنسان أن يستمتع بتحرره من قبضة العالم الخارجي.»[3] ويتمثل التخييل في أحلام اليقظة وأحلام النوم، حيث تستمتع تلك الرغبات التي تظل مكبوتة في غير ذلك من الأوقات، بإشباع خيالي.

والفنان بدوره يعاني من هذه المحنة الإنسانية الشاملة. فهو يبحث عن «المجد، والسلطة، والثراء، والشهرة، وحب النساء، ولكنه يفتقر إلى وسيلة الوصول إلى إشباع هذه الرغبات.»[4] ومن هنا فإنه يلجأ بدوره إلى التخييل. ومع ذلك فإن التخييل الذي يخلقه من نوع مختلف كل الاختلاف. فتخييل غير الفنان ينطوي على صور وأفكار شخصية، وبالتالي لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للفرد ذاته. أما الفنان فيغير أحلامه بحيث يمكن أن تنقل إلى الآخرين وأن يستمتع بها هؤلاء. فهذه أحلام يمكن قبولها على الملأ، وذلك أساسًا عن طريق الرمزية — أي باستخدام صور وأفكار تدل على المحتويات الأصلية للتخييل وتوحي بها، ولكنها مختلفة عنها، وكذلك عن طريق التباس المعنى ambiguity، أي باستخدام صور يمكن تفسيرها على أنحاء شتى، وبذلك يطمس دلالتها الأصلية. وعلى هذا النحو يستطيع كل من الفنان وجمهوره أن يستمتع، دون كبت، «بحلمه» البهيج.

وقد أكد فرويد ذاته أن هذه النظرية تخمين لم يثبت بالدليل، وكان في ذلك يكشف عن تواضعه الشخصي الجم، فضلًا عن وضوحه العقلي، ولكن حتى لو كانت النظرية صحيحة، فمن الواجب أن ندرك أنها — كما اعترف فرويد أيضًا — لا تقدم تفسيرًا كاملًا لـ «طبيعة الفن».

فليس ما يهمنا، من وجهة النظر الجمالية، هو تاريخ العمل، وإنما العمل ذاته، واقفًا على قدميه. وعندما نريد التعبير عن قيمة العمل، نشير إلى عناصر داخلة في هذا العمل

[3] المرجع المذكور، ص٣٢٧.

S. Freud, "A General Intr. to Psycho-Analysis," Trans. Ruivière (N. Y., Liveright), pp. 324–325.

[4] زيجمند فرويد: مدخل عام إلى التحليل النفسي.

ذاته، فنقول إن السيمفونية جيدة لأن الألحان الرئيسية قد طورت بطريقة فيها خيال واسع، أو إن الدراما تستحوذ على اهتمامنا نظرًا إلى البناء المحكم لعقدتها، ولكننا لا نشير إلى «تخييل الفنان»، ولا حاجة بنا إلى أن نفعل ذلك. على أن الباحث المتأثر بفرويد قد يتمكن من أن يبين كيف دخل التخييل في العمل ذاته. وقد حاول فرويد نفسه أن يفعل ذلك في دراسته للفنان ليوناردو دافنشي.[٥] غير أن هذا لا يؤدي في ذاته إلى تفسير قيمة العمل؛ فالعمل ليس مجرد تخييل، وإنما هو تخييل صِيغ وشُكل في بناء فني وباستخدام وسائل فنية. وهو قد أصبح جزءًا لا يتجزأ من نموذج من الألوان أو الأصوات أو الكلمات. فعلينا ألا ننسى أبدًا عناصر العمل التي تجعله على ما هو عليه في طبيعته الباطنة.

فإن لم يكن ذلك قد ظهر لك بعد بوضوح، فلتنظر إلى الأمر على النحو الآتي: من الممكن أن يؤثر نوع متشابه تمامًا من الإحباط frustration في فنانين مختلفين، وقد يتخيلان إشباعًا بديلًا من نوع مماثل إلى حد بعيد. ومع ذلك فإن الأعمال التي يبدعانها قد تكون مختلفة تمامًا من حيث القيمة، فيكون أحدهما ضئيل القيمة، والآخر عظيمًا. وعندئذٍ يكون ذلك راجعًا إلى عوامل مثل الجاذبية الحسية للعمل، وما فيه من إثارة خيالية، وبلاغة انفعالية؛ فالقيمة الجمالية لا يمكن أن توجد إلا في العمل الفني، لا في منشئه.[٦]

وهناك سبب آخر يدعونا إلى الالتزام بالتمييز بين العمل الفني وأصله لو شئنا ألا تضللنا النظرية الفرويدية. فلنسلم جدلًا، مرة أخرى، بأن التخييل متضمن في العمل. هذا التخييل ليس ذاتيًّا تمامًا؛ إذ إن فرويد يؤكد، كما رأينا من قبل، أن الفنان يجعله قابلًا لأن يوصل للغير ويشارك فيه الغير، ومع ذلك فإن طبيعة التخييل والعمل الفني معًا تتوقف إلى حد بعيد على العصر والحضارة التي يعيش فيها الفنان، وتعكس مظاهر الكبت التي يفرضها هذا المجتمع الخاص، والرموز التي يستخدمها هذا المجتمع من أجل إخفاء الأفكار غير المقبولة حضارية، وغير ذلك من العوامل النفسية الاجتماعية المماثلة، ولكن بمجرد أن يكتسب العمل حياة خاصة، يدركه أناس يعيشون في مجتمعات أخرى،

---

[٥] زيجمند فرويد: ليوناردو دافنشي.

S. Freud: Leonardo da Vinci (N. Y., Random House, 1947).

[٦] ينبغي التنبيه إلى أن العمل الهزيل قد تكون له أهمية هائلة بالنسبة إلى عالم النفس، بل قد تكون أعظم من عمل رائع من الوجهة الجمالية، من حيث هو علامة على التكوين النفسي للفنان، ولكن العمل الفني يكون عندئذٍ وثيقة نفسية، لا موضوعًا جماليًّا.

قد يكون تكوينهم النفسي مختلفًا كل الاختلاف عن ذلك التكوين الذي عاش فيه الفنان. ومن هنا فإن تفسيرهم للعمل الفني وتقديرهم له سيكون مختلفًا كل الاختلاف، بل إن في العمل الفني عادة من تعدد الدلالة ما يكفي لأن يفسر على أنحاء متباينة، كما أكدت النظرية الفرويدية، وهو تأكيد يُعد من أعظم ما حققته هذه النظرية. وعلى ذلك فإننا لا نستطيع أن نقيد العمل بمنشئه، ولا يمكننا القول إن العمل «هو ذاته» الوسيلة العلنية لنقل هذا «الحلم» المعين للفنان أو لمجتمعه؛ فمن الممكن كشف عدد متنوع من «الأحلام» داخل العمل ذاته، كلها مرتبطة به من الوجهة الجمالية. وإذن، فكما أن تخييل الفنان لا يضمن القيمة الجمالية للعمل، فإنه لا يستطيع أن يضمن ماذا ستكون دلالته بالنسبة إلى جماهيره المتغيرة.

وما إن نفهم «المغالطة المنشئية» حتى يصبح كلامنا وتفكيرنا أشد حذرًا ودقة؛ إذ إن هذا الفهم يجعلنا نحذر الاستدلالات المتسرعة، غير النقدية، من حياة الفنان على طبيعة عمله، فليس في وسعنا أن نفترض بسهولة أن كون الفنان في حالة نفسية معينة في وقت الخلق الفني يؤدي بالضرورة إلى انعكاس هذه الحالة النفسية على العمل. وكما قلت من قبل، فإن للعمل طابعًا خاصًّا به، بل إن هناك في الواقع فارقًا هائلًا بين الحالة النفسية التي تشيع في العمل، وبين حالة الفنان في وقت خلقه لهذا العمل. فهناك سيمفونيتان من أكثر سيمفونيات بيتهوفن إشراقًا — وهما السيمفونية الثانية البهيجة، والسيمفونية الثامنة الصريحة، غير المتكلفة، الأخاذة — كتبتا في أوقات كان فيهما المؤلف يعاني ألم شخصية مبرحة أو مأساة أو كليهما معًا. فلتستمع إلى هذين العملين، ولتحكم بعد ذلك: ألم تكن ستتصور أن حياة الفنان هادئة سعيدة لو لم تكن لديك معرفة سابقة بتاريخ حياته؟ ولنضرب مثلًا آخر؛ فقد كان تشايكوفسكي — كما تعرف على الأرجح — واحدًا من أصرح الموسيقيين تعبيرًا عن عواطفه وانفعالاته. وقد تتصور بناءً على ذلك أن موسيقاه لا بد أن تكون تدفقًا لانفعالات كان يشعر بها في تجربته الشخصية. ومع ذلك فإن شهادة تشايكوفسكي الشخصية تمنعنا من ارتكاب خطأ كهذا؛ إذ إنه يقول: «إن العمل الذي يؤلف في أسعد الظروف قد يصطبغ بألوان قاتمة كئيبة.»[٧] وهناك كاتبة

[٧] مقتبس في كتاب: «تشريح الإلهام» تأليف روزاموند هاردنج.

Rosamond E. M. Harding, “An Anatomy of Inspiration,” 2nd ed. (Cambridge, Heffer, 1942) P. 78.

أمريكية مشهورة معاصرة، هي كاترين آن بورتر Katherine Anne Porter، تفرق بدورها بين الحالة النفسية للخلق وبين العمل الفني، فتقول: «ليس في وسعي أن أقول لك ما الذي يضفي على العمل حرارة حقيقية ... إنها ليست متعلقة بما تشعر به في أية لحظة بعينها، وليست قطعة متعلقة بما تشعر به في لحظة الكتابة. وربما كان البرود هو أنسب الحالات لذلك، في معظم الأحيان.»[8]

كذلك ينبغي تجنب مغالطة الأصل عندما يكون العامل المنشئ اجتماعيًّا لا شخصيًّا. مثال ذلك أن كثيرًا من موضوعات الفن البدائي التي نضعها في المتاحف كانت في الأصل تستخدم لأغراض عملية؛ فهذه الأواني والملاعق والأوعية كانت من قبل موضوعات عادية تستخدم في الحياة اليومية. ومع ذلك لا يمكننا القول إن النظر إليها بطريقة جمالية، بدلًا من الطريقة العملية، ينطوي على تشويه «لطبيعتها الحقة»؛ ففي هذا القول خلط بين الموضوع، الذي يمكن النظر إليه على أنحاء شتى، وبين منشئه.

(٢) عملية الإبداع الفني

ولكن، على الرغم من أن السؤالين: «ما الفن؟» و«كيف يظهر الفن؟» مختلفان كل الاختلاف، فإن لكل منهما صلة بالآخر؛ ذلك لأن الإجابة عن السؤال الأول ينبغي أن يُعمل فيها — بصفة جزئية — حساب للطريقة التي أُبدع بها العمل الفني. ولكي يتضح لنا سبب ذلك، ينبغي علينا أن نفهم معنى لفظ «الفن».

من الواجب أن نعترف أولًا بأن لهذا اللفظ معنًى مزدوجًا؛ فمن الممكن أن يشير لفظ «الفن» إلى نوع معين من النشاط، وكذلك إلى نوع معين من الموضوعات. فعندما نقول إن شخصًا «يدرس الفن»، نعني عادة أنه يتعلم كيف يقوم بنشاط يحتاج إلى مهارة، وعندما نتحدث عن «متحف للفن»، نشير إلى الموضوعات التي توجد فيه. و«العمل الفني» أو «الموضوع الفني» هو نتاج النشاط الفني. فلنتساءل الآن عما نعنيه «بالفن» من حيث كونه نشاطًا.

ولنبدأ بأن نسترجع ضروب النشاط البشري التي نأبى عليها اسم «الفن». فماذا نقول عن التنفس أو العطس أو قفزة الرجل عندما يضرب الطبيب ركبته بمطرقته

[8] اقتبسه بروسترجيز لين في كتاب «العملية الخلاقة».

Brewster Ghiselin: The Creative Process (Univ. of California Press, 1052) p. 206.

الصغيرة المصنوعة من المطاط؟ ليس في هذا كله شيء فني. وماذا نقول عن ربط المرء لرباط حذائه، أو عن تلك الحركات التي لا تستهدف غرضًا، أو نؤديها بلا تفكير، مثل حك المرء لأنفه؟ إننا لا نتحدث عن «الفن» في أية حالة من هذه الحالات، وإذن ففي وسعنا أن نقترب قليلًا من معنى «الفن» بأن نستبعد منه ضروب النشاط التي تتميز بأنها غريزية أو انعكاسية، أو تتم بالعادة أو بطريقة عشوائية.

فإذا ما أردنا الآن أن نتحدث بطريقة إيجابية، لقلنا أولًا إن الفن «واعٍ بهدفه»؛[٩] فهو نشاط نقوم به ولدينا فكرة واعية عن تحقيق هدف معين في المستقبل. وهذا يؤدي إلى التفرقة بينه وبين العطس والحركات العشوائية، وكذلك بينه وبين ربط رباط الحذاء على الأرجح. وفضلًا عن ذلك، فلا بد أن يهتدي هذا النشاط إلى سبيل لتحقيق هدفه. فليس ثمة طريقة ثابتة محددة مقدمة، كما هي الحال في ربط رباط الحذاء، أو إدارة مفتاح النور، بل إن على الفنان أن يرتجل، وعندما ينتج مسودات متعددة، فعليه أن يقرر أيها يختار وأيها يرفض. وثالثًا يمارس الفن على نوع من «المادة الخام» التي يشكلها أو يحورها لكي يؤدي غرضه. وقد تكون هذه المادة الخام ألفاظًا، أو رخامًا، أو أصواتًا. وأخيرًا فإن الفنان يتميز بمهارة وبراعة في استخدام هذا الوسيط.

ونستطيع أن نلخص هذا في تعريف لنشاط «الفن»، فنقول إنه «المعالجة البارعة، الواعية، لوسيط من أجل تحقيق هدف ما.»

وأنت ترى أن هذا التعريف لا يقصر «الفن» على ما نسميه «الفنون الجميلة» ولكن هذا بالفعل هو ما ينبغي عمله؛ ذلك لأن الفن نشاط أشمل بكثير مما يقوم به الموسيقي أو المصور أو الكاتب:

> «إن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية على عالم المواد والحركات الذي ينبغي على الإنسان أن يستوطنه، وعلى عالم الدوافع الباطنة والعمليات الآلية التي تؤلف كيانه الباطن؛ فكَسْر عصا، وبناء كوخ أو ناطحة سحاب أو كاتدرائية، واستخدام اللغة للاتصال المتبادل، وبذْر محصول أو حصده، وتعهُّد الأطفال وتربيتهم، وصياغة قانون تشريعي أو أخلاقي، ونسْج

[٩] سانتيانا: «العقل في الفن»، ص٤.

ثوب أو حفْر بئر؛ كل هذه ضروب من النشاط لا تقل في تمثيلها للفن عن تشكيل صورة بارزة أو تأليف سيمفونية.»[١٠]

«فالفن»، بهذا المعنى الواسع، يشمل «الفنون الصناعية» أو «الفنون النافعة»، مثل «فن الطبخ». ويكاد يكون من الممكن أداء أي نوع من النشاط بطريقة فنية، إذا ما أُدِّي بوعي ومهارة، وإدراك للهدف، وحسبنا في هذا أن نفكر في تعبيرات مثل «لاعب كرة فنان» أو «متفنن في الكذب»، ولكن ما الذي يميز ما نسميه بالفنون الجميلة؟ إن الفصول المقبلة قد كُرِّست للإجابة عن هذا السؤال. أما في الوقت الراهن، فمن الضروري أن ندرك أن أي نوع من الموضوعات الفنية يفترق عن الموضوعات غير الفنية؛ كالصخور والأشجار والحفر، بناء على الطريقة التي يخلق بها. ومن هنا فإن أي تعريف للفن على أنه موضوع ينبغي أن ينطوي على إشارة إلى أصله. ومع ذلك فإن طبيعة هذا الموضوع الفني لا يمكن، كما أشرنا في القسم السابق، أن تفهم فهمًا كاملًا بالرجوع إلى أصل هذا الموضوع.

فلنرجئ الآن مسألة الفن بوصفه موضوعًا، ونبحث في النشاط الفني كما يمارس في «الفنون الجميلة». وتحقيقًا لهذا الغرض، سوف نستمع إلى ما يقوله الفنانون أنفسهم عن الخلق الفني؛ فهم على الأرجح الأشخاص الوحيدون الذين يمكنهم الكلام في هذا الموضوع بناء على خبرة مباشرة.

ومع ذلك فلزام على من يخوض هذه الدراسة المتعلقة بالشواهد المستمدة من الفنانين أنفسهم ألا يعلق عليها من الآمال أكثر مما ينبغي. وعليه قطعًا ألا ينتظر منها حلًّا لذلك «اللغز» القديم العهد؛ لغز الطريقة التي يحدث بها الخلق الفني. والواقع أن هناك بالفعل عددًا كبيرًا من الكتابات، وكذلك من المحادثات المسجلة والمذكرات ... إلخ، وصف فيها الفنانون أساليبهم في العمل، ولكن هذه الكتابات في معظم الأحيان مخيبة للآمال، وهي في عمومها غير قاطعة. ولهذه الظاهرة أسباب متعددة.

فمن الملاحظ أولًا أن وصف الفنان لنشاطه الخلاق كثيرًا ما يكون مفتقرًا تمامًا إلى الوضوح، وربما كان الأمر كذلك حتى في الحالات التي يكون فيها إنتاجه الفني ذاته شديد

[١٠] إروين إدمان: «الفنون والإنسان».
Irwin Edman, “Arts and the Man,” (N. Y., Mentor, 1949) pp. 11–12.

الوضوح والتنظيم. وهذا أمر يبدو منطويًا على مفارقة، كما أنه يثبط عزيمة من يحاول أن يعرف شيئًا عن القدرة الخلاقة، ولكن هل يُعَد ذلك أمرًا شاذًّا بحق؟ وهل يُعد من الشذوذ أن يحسن المرء أداء عمل دون أن يكون قادرًا على شرح الطريقة التي يؤديه بها؟ الواقع أن الأمر لا ينطوي على شذوذ على الإطلاق، لا سيما وأن إبداع قصائد أو أغانٍ يتم عند كثير من الفنانين بطريقة لا تقل يسرًا وتلقائية عن عملية التنفس بالنسبة إلى الباقين منا. وعندما يأتي الإلهام الخلاق بسهولة، يكون من الصعب أن نقرر كيف أتى، ومن أين أتى. وفضلًا عن ذلك، فيبدو أن الخلق يرتكز على عمليات نفسية معقدة، كثيرًا ما تكون خفية غير ظاهرة، كما سنرى فيما بعد. وإذا كانت الدراسة المنظمة التي قام بها علماء النفس مثل فرويد، للإبداع الفني، لم تحرز حتى الآن إلا تقدمًا ضئيلًا نسبيًّا، فلا عجب إذن أن يحار الفنانون أنفسهم حين يحاولون تفسير مواهبهم والطريقة التي يمارسونها بها.

ويتسم ما يقوله الفنانون عن عملهم، إلى جانب انعدام وضوحه، بافتقاره إلى التجانس؛ فهم يختلفون اختلافًا كبيرًا فيما بينهم حول الأساليب التي يستخدمونها، والبيئة التي يجدونها أنسب ما تكون للنشاط الإبداعي، ومقدار الوقت اللازم لهذا النشاط، وما إلى ذلك. وهذا يكفي في ذاته لتثبيط همة كل من قد تدفعه سذاجته إلى الاعتقاد بأنه يستطيع أن يصبح قادرًا على الإبداع الفني إذا قرأ ما يقوله عنه الفنانون. وفضلًا عن ذلك، فمن الواجب أن نتذكر، ولكن نقرأ للفنانين، أنهم لا يعرضون على الدوام أوصافًا صريحة مباشرة للعملية الخلاقة. وليس معنى ذلك أنهم يكذبون عمدًا، وإن كان من المؤكد أن الكذب بدوره قد تسلل إلى بعض أقوالهم. وإنما المقصود هو أنهم تأثروا، بطريقة لا شعورية تمامًا، بنظريات الفن وعلم الجمال السائدة في عصرهم. ومن هنا فإن الوصف الذي يقدمونه، بدلًا من أن يكون واقعيًّا صريحًا، يُشوَّه بفعل أفكار نظرية سابقة. فهم يروون لنا ما يعتقدون — تبعًا للنظرية المعاصرة — أنه ينبغي عليهم القيام به، لا ما يقومون به بالفعل. وهناك أخيرًا عدد كبير من الأسباب الأخرى التي تؤدي إلى تشويه شهادة الفنانين؛ فقد يرغبون، بطريقة واعية أو غير واعية، في أن يبعثوا في نفوس الناس العاديين مزيدًا من الخشوع إزاء «لغز» الخلق، أو قد يرغبون في تبرير الأعمال التي أنتجوها تبريرًا لاحقًا. ومن هنا كان ينبغي علينا أن نقف موقف الحذر من الادعاء، والتبرير، والمبالغة.

وربما ظننت بعد هذا كله أنه لا جدوى من دراسة أوصاف الفنانين للنشاط الإبداعي، ولكن من الواجب ألا ننسى أن كثيرًا من الفنانين قد حاولوا بالفعل، بأمانة وإخلاص، أن

يبصروا الناس بالعملية الخلاقة. والأهم من ذلك أنهم نجحوا في محاولتهم هذه إلى حد ما. فلم يكن المقصود من المناقشة السابقة تأكيد ضرورة تجاهل كل ما يقولونه، بل إنها تؤكد لنا أن من واجبنا ألا نتوقع من شهادة الفنانين أكثر مما ينبغي، وأن نمارس قدرًا معقولًا من الحذر حين نقرؤها. ومثل هذا الحذر لازم في قراءة أي نوع من الوثائق التاريخية.

ولننتقل الآن، أخيرًا، إلى ما يقوله الفنانون. والواقع أن من أول الأمور التي تعجب لها أن الكثيرين منهم يقولون إنهم لا يتحكمون في النمو العضوي للعمل الفني. فقد عرَّفنا النشاط الفني منذ قليل بأنه «واعٍ». وهذا معناه أن الفنان يسيطر على عملية الخلق عن وعي. غير أن هناك تراثًا قديمًا يتصور الخلق الفني على أنه عملية لا عقلية، بل عمليةٌ نشوى، يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه؛ فأفلاطون، في محاورة أيون Ion، يصف الفنان بأنه «ملهم ومجذوب» والشاعر، في التعبير المجازي الذي قال به أفلاطون، لا يتحكم فيما يفعله عن وعي، مثلما أن المغناطيس لا يتحكم في جذب الحديد؛ «ذلك لأن الشاعر نوراني ملائكي مقدس، وهو يغيب عن حواسه، ولا يعود للعقل وجود فيه.»[11] ويقتفي شيكسبير أثر أفلاطون عن قرب، وذلك حين يجمع، في «حلم ليلة صيف» (الفصل الخامس المشهد الأول) بين «المجنون، والعاشق، والشاعر».

وكثير من الفنانين يقولون ما يؤيد هذا الاعتقاد؛ فهم أولًا يصفون، مرارًا وتكرارًا، ما يمكن تسميته «بلا إرادية» الخلق أو خروج المرء فيه عن نفسه. وهم لا يشعرون بأنهم يتحكمون في نمو العقل، أو يصوغونه عن وعي في القالب الذي يريدون أن يأخذه، وإنما يشعرون بأنهم مدفوعون بقُوًى ليس في مقدورهم التحكم فيها. فالقدرة الخلاقة لا تخضع لإرادة الفنان، بل إنها هي التي تسيطر على إرادته. ويقول نيتشه إن الفنان «ليس إلا تجسدًا لقوى عليا، وناطقًا باسمها، ووسيطًا لها ... فالمرء يسمع، ولا يبحث، ويأخذ، ولا يسأل من الذي يعطي؛ والفكرة تومض كالبرق، وتبدو كأنها شيء لا مفر منه ... فلم يكن لديَّ أبدًا خيار.»[12] وفي وسعنا الإتيان بعدد كبير من الاقتباسات الأخرى المماثلة؛ فجيته، الشاعر والدرامي الألماني العظيم، يقول: «لقد صنعتني الأغنيات، ولم أكن أنا الذي

[11] «إيون» في «محاورات أفلاطون»، ترجمة جويت.
(N. Y., Random House, 1937) I, 289.

[12] مقتبس في كتاب تشاندلر Chandler المذكور من قبل، ص١٩٤.

صنعتها؛ فالأغنيات هي التي تسلطت عليَّ.»[١٣] والروائي ثاكري Thackery يقول: «يبدو كأن قوة خفية كانت تحرك القلم.»[١٤] والروائي الأمريكي المعاصر توماس ولف Thomas Wolfe يقول: «لا أستطيع أن أقول حقًّا إن الكتاب قد كُتب، بل كان هناك شيء تحكم فيَّ وامتلكني.»[١٥]

على أننا لا نجد مثل هذا الوصف للخلق الفني لدى جميع الفنانين. وفضلًا عن ذلك فإن الفنانين الذين يتحدثون عن خلق «لا إرادي»، لا يدعون عادة أن هذا الخلق قد أنتج كل إنتاجهم، وإنما جزءًا منه فحسب. كما ينبغي ألا نغفل احتمال أن تكون هذه الشهادة قد تأثرت بنظريات معينة في الفن والشخصية، أعني مثلًا بتلك النظريات «الرومانتيكية» التي تنظر إلى الفنان على أنه شخص لا عقلي وعاطفي إلى أبعد حد، ولكن حتى بعد وضع هذه التحفظات، فإن الشواهد من النوع الذي اقتبسناه من قبل تظل هائلة العدد بحق، وتصدر عن عدد ضخم من الفنانين يشتغلون بفنون مختلفة ويستخدمون أساليب متباينة، فهي إذن شهادة لا نستطيع استبعادها ببساطة، بل إنها تدفعنا إلى مراجعة الرأي الذي ينظر إلى النشاط الفني على أنه نشاط واعٍ يتحكم فيه الفنان.

وهناك أمر آخر يشهد به الفنانون، ويؤدي بدوره إلى التشكيك في هذه النظرة إلى الفن. فهم يقولون لنا إن قدرًا كبيرًا من الخلق الفني يحدث لا شعوريًّا، وقد تكون لديهم فكرة ما أو تخطيط معين لعمل في دون أن يعرفوا كيف يطورونه. وعندئذٍ يكفون عن محاولة الاشتغال بهذا العمل على مستوى الوعي الشعوري. وعند هذه النقطة يقوم الفنان بـ «إسقاط الموضوع إلى مستوى اللاشعور، على نحو يشبه إلى حد بعيد إسقاط المرء لرسالة في صندوق البريد.»[١٦] كما تقول الشاعرة إيمي لويل Amy Lowell. وبعد فترة زمنية قد تطول أحيانًا — بلغت ستة أشهر في حالة القصيدة التي أشارت إليها إيمي نويل — تعود الفكرة الخلاقة فجأة إلى الظهور في الوعي. وعندئذٍ يجوز أن تكون

---

[١٣] مقتبس في كتاب هاردنج Harding المذكور من قبل، ص١٤.

[١٤] المرجع نفسه، ص١٥.

[١٥] مقتبس في كتاب جيزلين Ghiselin المذكور من قبل، ص٣٢٩.

[١٦] مقتبس في كتاب مرجريت ولكنسون: طريق الصانعين.
Marguerite Wilkinson, The Way of the Makers (N. Y., Macmillan, 1925) p. 263.

قد أصبحت عملًا فنيًّا كامل النمو، وفي هذه الحالة لا يحتاج الفنان إلى أن يكرس له مزيدًا من الوقت. أو قد يظل غير مكتمل، ولكنه يكون قد اكتسب خلال هذه الفترة مزيدًا من النمو والثراء؛ فالفكرة الآن، على حد تعبير هنري جيمس Henry James، يصبح لها «وجه متماسك مشرق، وزيادة ملحوظة في الوزن.»[١٧] ونتيجة لذلك يستطيع الفنان عندئذٍ أن يرى طريقه بوضوح حتى المراحل النهائية للنشاط الخلاق.

هذه العملية تسمى أحيانًا بعملية «الحضانة» أو «الحمل»، وإن كان مختلف الفنانين يستخدمون في وصفها مجازات متباينة؛ فالروائية المعاصرة روزاموند ليمان Rosamond Lehmann لا تتحدث عن «صندوق بريد»، وإنما تستخدم صورة أكثر إيحاءً بكثير هي «إناء المربى»[١٨] الذي تنضج فيه الفكرة. ويتحدث ج. ل. لويس J. L. Lowes، الذي أجرى دراسة متعمقة عن هذه العملية عند الشاعر كولريدج،[١٩] عن «اختزان البئر» في هذا الصدد. وينبغي أن نلاحظ أن «الحضانة» لا تقتصر على النشاط الخلاق في الفنون؛ فقد تحدث عنها أيضًا مفكرون في مجال الرياضيات والعلوم؛ كالرياضيين هاملتن وبوانكاريه، بل إنها تحدث لدى من يحلون مشكلات أكثر تواضعًا بكثير، كما يعرف الطالب على الأرجح من تجربته الخاصة.

إنها حقًّا لعملية خلابة، ولكنها في الوقت ذاته تبعث على القلق. فما الذي يحدث فعلًا في «إناء المربى»؟ هذا السؤال ينبغي أن تكون له أولوية كبرى في برامج أبحاث علم النفس في المستقبل، ولكن أيًّا كان تفسيره، فإن «الحمل»، مقترنًا «بخروج الفنان عن ذاته» عند الخلق، على نحو ما أوضحنا من قبل، يلقي ظلًّا من الشك على تعريف «الفن» بأنه نشاط «بارع واعٍ»؛ إذ يبدو الفن قد أصبح مسألة «وحي» لا عقلي، عشوائي، يتحدى سيطرة البشر، فإن كان الأمر كذلك، كان خلق الفن الجميل مختلفًا عن كل نشاط بشري آخر

---

[١٧] هنري جيمس: «الأمريكي» (المقدمة).

Henry James, “The American” (N. Y., Scribner’s, 1907) p. VII.

[١٨] ربما كان الأقرب إلى فهم القارئ العربي أن نقول «إناء المخلل»؛ لأنه هو مكان النضج البطيء بالفعل، وإن كان التعبير قد يبدو في نظر البعض شعبيًّا أكثر مما ينبغي؟ (المترجم)

[١٩] جون. ل. لويس: الطريق إلى زانادو.

The Road to Xanadu (Boston, Houghton Mifflin, 1927).

يقتضي مهارة؛ فالقصيدة ليست «مركبة بطريقة واعية تماثل الطريقة التي يركب بها صانع الساعات إحدى آلات قياس الوقت.»[٢٠]

ومع ذلك فعلينا أن نتذكر أنه لا «اللاإرادية» ولا «الحمل» يرد ذكرهما في جميع أمثلة الخلق؛ فهما منتشران، ولكنهما ليسا ساريَين على جميع الحالات. ومن هنا لم يكن من الممكن استخدامهما في تعريف نشاط «الفن». وفضلًا عن ذلك فإن «اللاإرادية»، حتى عندما تحدث بالفعل، ليست كافية لتحديد معالم الخلق الفني؛ فهي في كثير من الأحيان تتمثل في شخصيات معتلة نفسيًّا، لا نقبل أن نسميها «فنانين». ومن هنا فإن السؤال يصبح: إلى أي مدًى تدخل العوامل اللاعقلية واللاشعورية في العملية الخلاقة؟

إني أود أن أحذر القارئ من المبالغة في أهمية هذه العوامل؛ فكون الفنان يشعر وكأنه «مجذوب» ليس في ذاته دليلًا على أن نشاطه ليس «بارعًا»، و«واعيًا»؛ فالصانع الشديد البراعة، الذي يندمج ويستغرق تمامًا في عمله، كثيرًا ما يحس بهذا الشعور. ولو مضى عمله في طريقه بلا جهد، ولم يصادف عقبات، فقد يشعر فعلًا بأنه لا يستخدم قدراته الخاصة، بل يشعر كأن العمل يصنع ذاته، إن جاز هذا التعبير، ولكن هذا الشعور لن يتملكه، في الواقع، إلا لأن مهاراته قد بلغت من النمو حدًّا يستطيع معه أن يسير في طريقه بلا صعوبة. وثانيًا، فحتى لو كان الإلهام يستغرق الفنان تمامًا، ويتخذ طابعًا لا شخصيًّا، فإن الخلق يظل مع ذلك «واعيًا». فليس صحيحًا أن عقل الفنان يفارقه؛ ذلك لأن عليه أن يتأمل عمله بإمعان، ويصدر بشأنه حكمًا على أعظم جانب من الأهمية — أعني الحكم بأنه يعده كافيًا أو مرضيًا. والدليل على أنه أصدر هذا الحكم هو أنه لا يبذل مزيدًا من الجهد في العمل؛ فهو يعده أمرًا منتهيًا. كما أن من الجائز أنه سيرفض قبول ما تلقاه بالوحي. وعندئذٍ يحكم عليه بطريقة نقدية، ويقرر أنه غير جدير بفنه على نحو ما. وإن اتخاذ هذا القرار لأمر تقع مسئوليته على الفنان نفسه؛ فهو في هذه الناحية العظيمة الأهمية يمارس من «السيطرة» بقدر ما يمارس زميله الأكثر تأنيًا، الذي لا يشعر بأنه «مجذوب»، بل يتعين عليه أن ينجز العمل بجهد شاق متدرج.

[٢٠] ج. م. مري، مقتبس في كتاب «الفن والجمال» لماكس شون.
J. M. Murry, quoted in Max Schoen, Art and Beauty (N. Y., Macmillan, 1932) P. 47.

كذلك فإن من الممكن، في هذا الصدد، أن يضل الفنان «الملهم» طريقه إلى حد مؤسف؛ فقد يقرر أن يستعين بإلهامه لأنه أتاه بمثل هذه القوة الطاغية، حتى حين لا تكون له بالفعل قيمة فنية كبيرة. وعندئذٍ يكون العمل الفني تافهًا من الوجهة الجمالية، حتى على الرغم من كون الفنان «ملهمًا»؛ فالإلهام، حين يحدث، ليس ضمانًا للقيمة الفنية.

وواقع الأمر أن الإلهام نادرًا ما يكون هو القصة الكاملة للخلق الفني — بل إن ريبو Ribot، وهو من أعمق دارسي القدرة الإبداعية، يذهب إلى حد القول إن الإلهام «لا يقدم أبدًا عملًا منتهيًا».[٢١] فإذا كان هذا الحكم مطلقًا أكثر مما ينبغي، فإنه مع ذلك لا ينحرف عن الصواب كثيرًا. صحيح أن الشاعر «هوسمان A. E. Housman» ينبئنا كيف أن فقرتَين من إحدى قصائده «ظهرتا في رأسي تمامًا كما هما مطبوعتان، في الوقت الذي كنت أعبر فيه ركن هامستدهيث Hampstead Heath»[٢٢] غير أن فقرة أخرى في القصيدة نفسها اقتضت كتابتها أكثر من عام، حتى رضي هوسمان عنها. وفي ما يقرب من جميع الحالات التي يحدث فيها إلهام لا إرادي أو «حضانة»، يكون من الضروري للفنان أن يعيد صياغة ما يقدمه إليه الإلهام، بطريقة بطيئة واعية. ويكاد يكون هذا أمرًا مؤكدًا في الحالات التي يكون فيها العمل واسع النطاق، كالسيمفونية أو الرواية. ولنذكر أيضًا أن القدرة الخلاقية، في حالات أخرى لا حصر لها، تمارس عملها كله تقريبًا على مستوى الجهد الواعي. ومن هنا فإن الأستاذ جوتشوك Gotshalk يحذرنا من الوقوع في الخطأ نتيجة لشهادة الفنانين على النحو الذي أشرنا إليه من قبل، عندما يقول «إن وصف الخلق بأنه تلقائية بحتة إنما هو مبالغة رومانتيكية.»[٢٣]

إننا لا نفهم طريقة أداء الإلهام لعمله، ولكنا نعرف بالفعل أنه لا يحدث إلا لأولئك الذين انشغلوا فعلًا في نشاط خلاق دون أن ينتفعوا من الإلهام؛ فهو يأتي لأولئك الذين كرسوا وقتًا وجهدًا للوصول إلى السيطرة التكنيكية على الوسيط الفني الذي يتخذونه

---

[٢١] ت. ريبو: دراسة في الخيال الخلاق.

T. Ribot, Essay on the Creative Imagination, Trans. Baron (Chicago, Open Court, 1905), p. 58.

[٢٢] أ. أ. هوسمان: اسم الشعر وطبيعته.

A. E. Housman, The Name and Nature of Poetry, (N. Y., Macmillan, 1933) p. 49.

[٢٣] المرجع المذكور، ص٦٦.

أداة لهم. كما أن هؤلاء لا بد أنهم أعملوا فكرهم في مشكلة من النوع الذي يوضح معالم الإلهام عندما يأتيهم؛ فالإلهام في عمومه يفترض مقدمًا «فيضًا من المواد المتوافرة، وتجربة متراكمة، ومعرفة».[٢٤] ولقد كان هوسمان وهاملتن معًا «ملهمَين»، ولكن ينبغي أن نلاحظ أن الإلهام قد زود الشاعر بشعر، وزود الرياضي بطريقة حل المعادلات الرياضية، ولم يزوِّد كلًّا منهما بنصيب الآخَر. ويقول هاملتن إن الحل عندما طرأ على ذهنه كان «نتيجة خمس عشرة سنة من الجهد». وهكذا نرى مرة أخرى أن الإلهام ليس قوة عشوائية مستقلة تمامًا — وإن كان قد يبدو كذلك للفنان — وإنما هو يتوقف على النشاط الواعي الخاضع لسيطرة الفنان.

والنتيجة التي أخلص إليها من ذلك هي أن وجود الإلهام لا يرغمنا، في ذاته، على التخلي عن تعريف الفن الذي أوردناه منذ بضع صفحات. وقد يثبت تحليل النشاط الخلاق في المستقبل أن أهمية القوى اللاعقلية أعظم كثيرًا مما نعتقد الآن. فإذا ثبت ذلك، فقد يتعين علينا إعادة النظر في التعريف، ولكن حتى لو لم يحدث ذلك، فإن الشواهد المتعلقة بالإلهام لها قيمتها؛ فهي تحذرنا من الاعتقاد بأن النشاط الخلاق يبلغ من البساطة ومن الوضوح بقدر ما يدلنا عليه التعريف. وأود الآن أن أبين أن هنالك جزءًا آخر من التعريف لا يقدم وصفًا كاملًا للعملية الخلاقة، وأن من الواجب تكملة هذا الجزء بدوره بواسطة شواهد تجريبية.

لقد قلت، نقلًا عن سانتيانا، إن الفن «على وعي بهدفه». وقد يُفهم من ذلك أن لدى الفنان، عند بداية نشاطه الخلاق، فكرة واضحة المعالم عن الهدف الذي يحاول بلوغه. غير أن هذا ليس صحيحًا، ما لم تعبر عن هذا الهدف بعبارات شديدة العمومية، كأن تقول مثلًا إنه «كتابة رواية»، بل إن هذا التحديد العام بدوره كثيرًا ما يكون مستحيلًا، ما لم يكن الفنان قد كُلِّف، مثلًا، بإنتاج عمل من نوع معين؛ فكثيرًا ما يكون الهدف الذي يسعى إليه الفنان غامضًا تمامًا في نظره في البداية. ولا يتضح شكل العمل، وطابعه التعبيري، وتفاصيله الخاصة، إلا خلال عملية الخلق ذاتها. وقد يُضطر إلى أن يبدأ عدة بدايات خاطئة، ويجرب كثيرًا من الحلول المتباينة ثم يرفضها، قبل أن يبدأ هدفه في اتخاذ صورة محددة في ذهنه، بل إننا لو قلنا إن هدف الفنان هو ذاته خلق العمل في حالته النهائية،

[٢٤] ريبو، المرجع المذكور، ص١٦٣.

لوجب أن نقول إن من السمات المميزة للفنان أنه لا يعرف هدفه إلا بعد أن يضع آخر الأمر أدواته جانبًا ويقول: «ها قد انتهيت منه!» وهذا ما تنطبق عليه عبارة «تشارلي تشابلن» المشهورة «قبل أن أعرف إلى أين أنا ذاهب، ينبغي أولًا أن أصل إلى هناك».

وهنا أيضًا ينبغي أن نحذر من تعميم حكمنا على جميع الفنانين. وقد ذهب واحد من أشهر فناني عصرنا إلى أن التصور العام للعمل واضح منذ البداية الأولى، وأن الخلق إنما ينحصر أساسًا في وضع التفاصيل؛ فبيكاسو يقول: «إنه لمن أغرب الأمور حقًّا أن نلاحظ أن الصورة لا تتغير أساسًا، وأن أول «رؤية» تظل على ما هي عليه تقريبًا، رغم كل المظاهر.»[٢٥] ولكن يلاحظ في عمل الفنانين الآخرين أنه حتى الخطوط العامة للناتج النهائي لا تتحدد في البداية، ولا تتضح معالمها إلا ببطء وبالتدريج.

إن هناك أمثلة لا حصر لها للمراجعة المستمرة وجهود المحاولة والخطأ بين الفنانين. وقد اخترت المثلَين الآتيَين لسبب خاص — هو أن أعمالهما تبلغ من الإحكام والتوحد حدًّا قد نظن معه أنها ظهرت كاملة في فعل واحد من أفعال «الرؤية» الخلاقة، ولكن هذا لم يحدث في الواقع، وإنما هي قد صيغت في عملية إعادة تشكيل دائمة. وهكذا نرى مرة أخرى أهمية التمييز بين طبيعة الموضوع الفني وبين أصله، وخطر الاستدلال على أحدهما من الآخر. أما المثل الأول فهو قصيدة وليم بليك William Blake المشهورة «النمر The Tiger». هذه القصيدة التي كانت قصيرة إلى حد ما، تتميز — كما قد يعرف القارئ — بالتركيز والوحدة الشديدين. غير أن المسودات المختلفة للقصيدة[٢٦] تكشف عن العملية المعقدة؛ عملية اقتراح ورفض أفكار متعددة خطرت ببال الفنان، حتى استقر على الصيغة النهائية. والمثل الثاني هو المؤلف الموسيقي شوبان؛ فقطع البيانو التي ألفها تعطينا إحساسًا واهمًا بالتلقائية التامة والإبداع المنطلق في يسر، غير أن «جورج صاند» تخبرنا كيف أن شوبان كان «يحبس نفسه في غرفته أيامًا كاملة، وهو يبكي، ويمشي، ويكسر أقلامه، ويكرر عمودًا في المدونة الموسيقية ويغيره مئات المرات».[٢٧]

---

[٢٥] ألفريد بار، الناشر: بيكاسو: أربعون عامًا من فنه.

Alfred H. Barr, ed., Picasso: Forty Years of His Art (N. Y., Museum of Modern Art, 1939) p. 15.

[٢٦] ولكنسون، المرجع المذكور من قبل، ٢٤٦–٢٥٠.

[٢٧] مقتبس في كتاب هاردنج المذكور من قبل، ص١٨.

ولهذا الاقتباس أهميته أيضًا لأنه أنموذج لعدد كبير من الأوصاف المتعلقة بالألم المصاحب للعملية الخلاقة. فنحن نتحدث عن نشاط الفنان على أنه «بارع» و«هادف» وقد يؤدي بنا ذلك إلى أن نتصوره شخصًا يسيطر على الموقف بسهولة، ويستخدم آلاته ومواده ببراعة في تذليل أية عقبة تعترضه، ويستمتع بممارسة قدراته. وهذا بدوره قد يصدق على بعض الفنانين، بعض الوقت، ولكن ليس على الكل قطعًا. فكثيرًا ما تكون التجربة مؤلمة إلى حد لا يحتمل بالنسبة إلى أولئك الذين يكون النزوع الخلاق لديهم قويًّا، ولكنهم يجدون أنفسهم عاجزين عن ممارسته على النحو المنشود. وهكذا يقول كولريدج عن قصيدة «كريستابل Christable»: «لقد أنتجت كل بيت فيها بآلام أشبه بآلام المخاض.»[٢٨] وبالمثل يقول الشاعر المعاصر ستيفن سبندر «إنني أشعر بالرعب من كتابة الشعر.» ويقدم لذلك أسبابًا منها أن «القصيدة رحلة مخيفة، وجهد مؤلم من أجل تركيز الخيال».[٢٩]

ولو كنت، أيها القارئ، ممن لديهم أي طموح فني خاص، فقد يكون مما يؤدي إلى اطمئنانك إلى حد ما، أن تعلم كيف أن فنانة مثل فرجينيا ولف ظلت، بعد أن أحرزت نجاحًا كبيرًا، تشعر بنفس المخاوف ومظاهر القلق القديمة إزاء عملية الخلق.[٣٠] وإذا كنا نشعر في كثير من الأحيان، عندما يبعث فينا عمل فني متعة خاصة، بشعور الامتنان نحو الإنسان الذي أعطانا إياه، فإن ما ندين به لهذا الإنسان لا بد أن يتضاعف مرات عديدة لو عرفنا تلك المشقة الأليمة التي يتكبدها من يبعث إلى النور عملًا فنيًّا كهذا.

(٣) الفنان الخلاق

ما الذي يميز الفنان الخلاق من غير الفنان؟ هذا السؤال يقتضي الحصول على معلومات تجريبية عن الفنان. وعندما يطرح الناس هذا السؤال — كما دأبوا على أن يفعلوا طوال قرون عديدة — فإنهم يلتمسون معرفة نفسية على وجه التحديد، فهل للفنان نفس

[٢٨] مقتبس في كتاب تشاندلر المذكور من قبل، ص٣٣٨.

[٢٩] ستيفن سيندر: «عمل قصيدة» في كتاب نشره ستولمان بعنوان: أعمال ودراسات نقدية، Critiques and Essays in Criticism (N. Y., Ronald, 1949) p. 28.

[٣٠] انظر: فرجينيا ولف: يوميات كاتبة.

Virginia Woolf: A Writer’s Diary (N. Y., Harcourt, Brace, 1954).

التكوين النفسي الأساسي الذي نجده عند غيره من الناس، بحيث يكون الفارق الوحيد هو أن لديه مقدرة تكنيكية في مجال في معين؟ لو صح هذا لكنا جميعًا فنانين بالقوة. أم أن هناك شيئًا مميزًا — شيئًا متعلقًا بانفعالاته مثلًا، أو بقدراته التخيلية — يميزه من غير الفنان؟

إن الفكر الحديث، في عمومه، يأخذ بثاني هذين الرأيَين. وقد نما هذا الاعتقاد في نفس الوقت الذي أخذ الفن فيه يتميز عن بقية مظاهر الحضارة الحديثة. فمنذ عصر النهضة، أخذ خالق «الفن الجميل» يصبح متميزًا، على نحو متزايد، عن بقية الصناع، وأصبح عمل الفنان، كما أوضحنا من قبل، عملًا مستقلًّا على نحو متزايد، أعني عملًا أقل ارتباطًا بالنظم وأوجه النشاط الثقافية الأخرى مما كان في العصور الماضية. فلا عجب إذن أن أصبحت «الموهبة» الخلاقة تعد شيئًا فريدًا تمامًا. وقد كان الفيلسوف «كانْت»، الذي ألف كتاباته قرب نهاية القرن الثامن عشر، أول من أشاع لفظ «العبقرية» للدلالة على هذه الموهبة؛ ومنذ ذلك الحين شاع هذا اللفظ على أوسع نطاق.

غير أن أي لفظ لا يمكن أن يؤدي، في ذاته، إلى تسوية أية مسألة متعلقة بالواقع. فالسؤال: «لماذا تسقط الأشياء إلى أسفل؟» لا يجاب عنه بكلمة: «الجاذبية»، ما لم تكن كلمة «الجاذبية» تستخدم بوصفها رمزًا مختصرًا لملاحظات تجريبية وحسابات رياضية معقدة. وبالمثل لا يكفي القول إن الفنانين يخلقون لأنهم قد وهبوا «العبقرية»؛ فمثل هذه الإجابة لن تكون إجابة أصيلة إلا إذا استطعنا أن نهتدي، تجريبيًّا، إلى تلك القدرات النفسية التي تتألف منها العبقرية، ولكن هذا بعينه هو المجال الذي ينبغي أن نعترف فيه بجهلنا، فقد أجريت خلال الأعوام المائة والخمسين الأخيرة دراسات لا حصر لها حول العبقرية الخلاقة. وكانت كثرة هذه الدراسات تأملية خالصة، وإن كان بعضها قد حاول أن يكون تجريبيًّا. ومع ذلك فمن الصحيح، للأسف، أنها لم تنجح في مهمتها، بل إن المشتغلين المعاصرين في هذا الميدان ليسوا على يقين من الفروض التي يمكن أن تعد أفضل سبل إلى دراسة هذه المشكلة. وليس معنى ذلك أن من الواجب استبعاد المشكلة بوصفها «سرًّا» لن يحل أبدًا. وكل ما في الأمر أننا نعلم أن سؤالنا ينبغي أن يظل، في هذه المرحلة من تطور المعرفة، بلا جواب.

وقد حاول بعض الباحثين أن يهتدوا إلى علاقة بين العبقرية وبين سمات نفسية أو حتى عضوية أخرى، ولكن عاقهم عن ذلك عجزهم عن دراسة فناني العصور الماضية دراسة مباشرة؛ فقد تعين عليهم أن يعتمدوا على أوصاف وردت في السير المكتوبة عن الفنانين، وغيرها من الأوصاف التي لم تكن على الدوام موثوقًا منها، بل كانت في بعض

الأحيان متضاربة، وعلى الرغم من ذلك فقد حاولوا أن يثبتوا أن القدرة الخلاقة تتمثل في أناس لهم تكوين فيزيائي معين، أو في أناس مصابين بالجنون، أو فيمن يعانون أمراضًا معينة.[٣١] وينبغي أن نتذكر أن جميع الدراسات من هذا النوع لا تحلل طبيعة العبقرية ذاتها، وإنما تحاول إثبات وجود ارتباط بين العبقرية وشيء آخر. غير أنها تستخدم مفهوم «العبقرية» بالمعنى غير النقدي المعتاد، الذي ينطبق فيه على فنانين مشهورين، دون أن تنبئنا بما يتألف منه هذا المفهوم. وفضلًا عن ذلك، فحتى لو أمكن الاهتداء إلى ارتباط بين العبقرية الفنية وبين مرض السل، مثلًا، لظللنا نود أن نعرف كيف يكون هذا المرض سببًا للقدرة الخلاقة، إن كان سببًا لها، ولكن على الرغم من إخفاق أمثال هذه الدراسات في الإجابة عن تلك الأسئلة الحيوية، فسيظل مما له أهميته أن نهتدي إلى ارتباط بين القدرة الخلاقة وبين سمات جسمية أو ذهنية معينة. وكثيرًا ما يحدث في تاريخ العلم أن يكون مجرد كشف اقتران حادثين سويًّا، نقطة بداية لاكتساب معرفة سببية منهجية مفصلة، ولكن من سوء الحظ أن أية دراسة من الدراسات التي أشرنا إليها من قبل لم تنجح في إثبات وجود ارتباط يعول عليه. مثال ذلك أن من الصحيح أن كثيرًا من الفنانين، مثل بيتهوفن، وكيتس، وروبرت لويس ستيفنسون، قد أصيبوا بأمراض خطيرة، غير أن هناك كثيرين غيرهم كانوا يتمتعون بصحة جيدة نسبيًّا. فلا بد أن يؤدي بنا إخفاق هذه الدراسات إلى الشك فيمن يزعمون — بلا سند قوي من الشواهد التجريبية — أن المقدرة الفنية توجد دائمًا مقترنة بعامل جسمي أو نفسي معين.

وإذا كان المرض والجنون يبدوان بعيدين كل البعد عن تفسير العبقرية، فهلا توجد سمة أخرى للشخصية، أقرب صلة إلى طبيعة الفن كما نعرفه، وتستطيع تفسير القدرة الخلاقة؟ يظن الكثيرون أن هذه السمة لا بد أن تكون هي نطاق انفعالات الفنان وشدتها. وقد أعرب ج. أ. ودبري G. E. Woodberry عن هذا الرأي إذ قال: «إن علامة الشاعر ... هي أنه يخوض غمار الحياة بالانفعال أكثر مما يفعل بقية الناس ... فالانفعال هو شرط وجوده؛ وهو جوهر كيانه ... إن الشاعر تواق إلى الانفعال، يغذي النار التي

[٣١] تتمثل النظرية الأولى لدى جالتون Galton، والثانية لدى نورداو ولومبروزو Nordau and Lombroso والثالثة لدى چانيت ماركس Jeannette Marks.

تستهلكه، وبهذا الشرط وحده ينعم بالقدرة الخلاقة.»[٣٢] وتبعًا لهذا الرأي يكون لدى الفنان «تعاطف» انفعالي، ومعنى ذلك حرفيًّا أن عواطفه تتجه نحو حوادث وأشخاص كثيرين مختلفين. وهكذا يستطيع أن يملأ رواية بمجموعة غنية من الشخصيات، ويشحن العمل بقوة انفعالية، وفضلًا عن ذلك فإن انفعالاته القوية تدفعه إلى الخلق، وتدعوه إلى المثابرة حتى عندما تكون العملية بطيئة مؤلمة.

فكيف نقدر قوة هذه النظرية؟ من المؤكد أنها تلقى قبولًا واسعًا في الوقت الراهن، ولكن هذا لا يعني، في ذاته، أنها صحيحة أو مخطئة. وربما أدى ذلك إلى أن نكون أكثر حذرًا بقليل عند قبولها؛ إذ إن من الجائز أننا أخذناها «قضية مسلمة» لمجرد أننا سمعناها وقرأنا عنها كثيرًا. ولنلاحظ أولًا أن هذا الرأي قد انتشر على أوسع نطاق في وقت كان فيه قدر كبير من الفن انفعاليًّا إلى حد بعيد. فبرغم أن الاعتقاد بـ «الإيهام» الانفعالي للفنان هو، كما رأينا من قبل، اعتقاد قديم العهد، فإنه كان يسود أساسًا خلال الفترة المسماة بالرومانتيكية في القرن ونصف القرن الماضيين. وقد أنتجت هذه الفترة فنًّا ذا طابع «انفعالي» واضح، كموسيقى تايكوفسكي، وتصوير فان جوخ، وشعر شيلي:

احملني كموجة، كورقة من شجرة، كسحابة!
فأسقط فوق أشواك الحياة! وأُدمَى!

(أنشودة للرياح الغربية)

وإذن فمن الممكن جدًّا أن يكون رأي «ودبريدز» تعبيرًا عن فن ينتمي إلى عصر معين، أو فن من نوع معين فحسب، بحيث لا يصدق على جميع الفنانين كما يدعي. فهل يبدو هذا الرأي صحيحًا في الوقت الذي يبدي فيه الفن قدرًا كبيرًا من ضبط النفس والتحكم في الانفعالات؟ إن لم يكن الجواب بالإيجاب، فإن النظرية تكون عندئذٍ جزئية محدودة، ولا يمكن أن تكون هي الحقيقة الكاملة بشأن نفسية الفنان.

وفضلًا عن ذلك، فلا بد لنا من أن نتساءل بصدد هذه النظرية: «كيف نعرف أنها صحيحة؟» إنها تدعي أنها تكشف لنا عن نفسية الفنان. وعلى ذلك فلا بد أن تكون مرتكزة على شواهد مكتسبة بتحليل نفساني، ولكن هذه ليست هي الطريقة التي يدافع بها عن النظرية عادة، بل إن الذي يحدث هو أن المدافعين عنها يشيرون إلى أعمال

[٣٢] مقتبس في كتاب ولكنسون المذكور من قبل، ص١٣–١٤.

فنية، ويجدونها انفعالية بصورة واضحة، ثم يستدلون من ذلك على أن الفنان لا بد أن يكون متطرفًا في انفعاليته، ولكن إذا كان الأمر كذلك فإن النظرية لا تنبئنا حقًّا بشيء على الإطلاق. إذ إن كل ما تعنيه بالقول إن «الفنان مفرط في انفعاليته» هو أن «العمل الفني الذي أبدعه انفعالي جدًّا». على أن العمل الفني شيء، ونفسية الفنان شيء آخر. فهذه الأخيرة يمكن أن تبحث على نحو مستقل، حتى لو أمكن الاهتداء إلى معالم نفسية في العمل. وهذا يقتضي دراسة واسعة النطاق لانفعالية الفنان بالقياس إلى غير الفنان. وبالاختصار فإن الاستدلال من الموضوع الفني على الفنان هو أمر غير مقبول منطقيًّا. وقد أوردت من قبل شواهد تثبت أن الطابع الانفعالي للموضوع يمكن أن يكون مختلفًا كل الاختلاف عن الحالة النفسية لمبدع هذا الموضوع.[٣٣] وأخيرًا، فحتى لو تبين أن جميع الفنانين ذوو انفعالات شديدة، فإن هذا لن يكون في ذاته تفسيرًا كافيًا للقدرة الخلاقة. فالانفعالية العنيفة، في أشد صورها تطرفًا، تتمثل لدى شخصيات معينة مريضة نفسيًّا، لا تستطيع أن تخلق فنًّا. فلا بد إذن من شيء آخر لكي يكون الإنسان فنانًا.

وعلى ذلك فإن النظرية التي كنا نناقشها، شأنها شأن معظم نظريات الإبداع، لا يمكن أن تقبل على علاتها. وإنما الواجب اختبارها بشواهد تكتسب فيما بعد. ومن الجائز جدًّا أن الرأي المضاد، الذي قال به ت. س. إليوت، صحيح بنفس المقدار: «إن الشاعر لا يتميز أبدًا بانفعالاته الشخصية، وبالانفعالات التي تثيرها الحوادث الخاصة في حياته، بل إن انفعالاته الخاصة قد تكون بسيطة، أو ساذجة، أو باردة.»[٣٤]

وإذن، فهل يمكن أن يقال أي شيء عن الفنان الخلاق بقدر نسبي من اليقين؟ إذا كان ثمة شيء يمكن أن يقال، فأغلب الظن أن هذا الشيء هو أن الفنان شخص «يفكر» من خلال وسيط (medium) فني معين. ويشتمل الوسيط على عناصر حسية معينة هي الألوان والأصوات ... إلخ، يتم ترتيبها والربط بينها، فوسيط الموسيقى يتألف من أنغام مرتبة في سلم، يمكن أن يُربط بعضها ببعض في مسافات، كما يمكن أن تُربط إيقاعيًّا. والشعر يستخدم الكلمات التي يمكن الجمع بين معانيها بطريقة نظمية أو نحوية، ويمكن جمعها

---

[٣٣] انظر ص٩١-٩٢ من قبل.

[٣٤] من مقالات مختارة Selected Essays (١٩١٧–١٩٣٢م) من تأليف ت. س. إليوت. الناشر. Harcourt, Brace & Co. مقال بعنوان «التراث والموهبة الفردية Tradition and the Individual Talent» (ص١٠).

في نمط من الأوزان والقوافي أو غيرها. فأيًّا كانت انفعالات الفنان، وسواء أكانت عنيفة أم باردة، كما يقول إليوت، وأيًّا كانت أفكاره، وسواء أكانت عميقة أم سطحية، فإنها تتمثل لذهن الفنان متجسدة في وسيطه الخاص. وعلى ذلك فإن العملية الخلاقة هي عادة عملية تنمية لحن أو التوسع في تصميم بصري طافَ بذهن الفنان، وإن لم تكن دائمًا كذلك. فليس ما يميزها هو كونها عملية الوصول إلى «فكرة» أو «حالة نفسية» معينة، ثم محاولة الاهتداء إلى رداء فني معين تكتسي به.[٣٥]

وقد صور الشاعر ستيفن سبندر العقل الخلاق في وصفه المفصل الطريف الذي كتبه بعنوان «عمل قصيدة»؛ فهو يصف الطريقة التي أتاه بها بيت واحد هو:

لغة الجسد والورود.

فيقول: «كنت أقف في ممر قطار يعبر الأرض السوداء Black Country فرأيت منظرًا مؤلفًا من فوهات المناجم وفتحاتها، وجبالًا صناعية، وجروحًا صفراء غائرة في الأرض، وكل شيء قد تحول وكأن حيوانًا هائلًا أو عملاقًا قد مزق الأرض بحثًا عن فريسة أو كنز. ومن العجيب أن شخصًا غريبًا مجاورًا لي في الممر قد ردد نفس الفكرة التي كانت كامنة في أعماق نفسي، إذ قال «كل ما هناك من صنع الإنسان». وفي هذه اللحظة ومض البيت الشعري في رأسي.»[٣٦] ويواصل سبندر كلامه قائلًا إنه رأى «فوهات المناجم وأكوام النفايات والتجاهل المريع لكل شيء ما عدا السعي وراء الثروة.» على أنه «رمز» أو «لغة» للإنسان الحديث. وهذه اللغة مختلطة، فهي «رطانة عتيقة مخرفة»،[٣٧] أما نوع «لغة» الحياة التي يريدها الإنسان ويحتاج إليها حقًّا فهي:

لغة الجسد والورود.

والواقع أنه ليس ثمة شديد الغرابة في استجابة سبندر الانفعالية للمنظر الذي يصفه؛ فالنفور من قبح الحضارة الصناعية الجشعة، والحنين إلى مجتمع أكثر إنسانية، هي أمور شائعة بحق، يشعر بها الكثيرون منا ممن ليسوا بفنانين، فتفكير سبندر وشعوره

[٣٥] مما يدل على أن هذا يحدث بالفعل، أحيانًا، ما أورده هاردنج Harding في المرجع المذكور من قبل، ص٦٤–٦٥.

[٣٦] سبندر: المرجع المذكور، ص٢٣.

[٣٧] المرجع نفسه، ص٢٣.

هو، بمعنى معين، «بسيط» على حد تعبير إليوت. ولتلاحظ أن «الغريب الموجود في الممر» كانت لديه نفس الفكرة في نفس الوقت. والفارق بين الفنان وغير الفنان هو أن ملاحظة الغريب — وهي: «كل شيء هناك من صنع الإنسان» — عادية وذات صيغة نثرية، على حين أن بيت سبندر ليس كذلك؛ فالبيت الذي «ومض» في رأس الشاعر يتميز بالسمة الشعرية؛ فإيقاعه ووزنه ومجازه يدل على أن استجابة سبندر حدثت داخل إطار وسيط الشاعر، وليس البيت ذاته قصيدة، ولكن من الممكن أن يتطور إلى قصيدة، عن طريق تتبع الصور والأفكار المتضمنة فيه، ومواصلة الوزن الذي يوحي به … إلخ.

وإذن فالفنان هو الشخص الذي يتميز بالحساسية نحو الوسيط الذي يخلق فيه العمل الفني، ويتألف مع هذا الوسيط. وليس هذا، بطبيعة الحال، سوى بداية في طريق معرفة نفسية الفنان؛ فهو لا يفسر الفارق بين الفنان العظيم والفنان الضئيل القيمة. وما زلنا نود أن نعرف إن كانت ملكات الفنان الحسية؛ كالسمع والإبصار، أقوى على نحو غير عادي، وبالتالي تجعل لديه استعدادًا للخلق، وكيف يعمل خياله في خلق أنماط جديدة داخل الوسيط، وما إلى ذلك. ولكننا نستطيع على الأقل أن نؤكد هذا الفهم للفنان، دون خوف من الزلل. ومن الممكن أن يستخدم هذا الفهم مرشدًا للتربية في الفنون. وقد عبر الشاعر المعاصر المشهور «أودن W. H. Auden» عن هذه الفكرة بقوله: «لِم تود أن تكتب شعرًا؟ إذا أجاب الشاب بقوله: إن لدي أشياء هامة أود أن أقولها، فإنه لا يكون شاعرًا. أما إذا أجاب: إني أحب صحبة الكلمات والإنصات إلى ما تقوله، فعندئذٍ قد يصبح شاعرًا.»[٣٨]

ولقد أكد الفيلسوف الحديث بندتو كروتشه Benedetto Croce الفكرة القائلة إن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن الوسيط الذي يعمل فيه. وعلى الرغم من أننا لا نستطيع الخوض في تفاصيل نظريته الصعبة، فجدير بنا أن نشير، في إطار المناقشة الحالية، إلى أن كروتشه يرى أنه لا معنى لأن يشكو شخص من أنه «لدي أشياء هامة أقولها، ولكني لا أجد الكلمات (أو الأنغام أو الألوان) التي أقولها بها.» فتبعًا لمصطلح كروتشه، لا يوجد «حدس بلا تعبير»؛ إذ إن حدس الموسيقي ليس إلا نموذجًا من الأصوات،

[٣٨] و. هـ. أودن «مربعات ومستطيلات» في كتاب «الشعراء في عملهم».
Poets at Work (N. Y., Harcourt, Brace, 1948) p. 171.

ولا يمكن إلا أن يكون كذلك. كما لا يمكن أن توجد أية «فكرة» شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة وأوزانها وتنظيمها الشكلي.[٣٩]

ومع ذلك فقد هوجم كروتشه لأنه، على ما يقال، يتجاهل أهمية الوسيط الفني. فلنبحث في هذا النقد.

إن كروتشه يؤكد أن الخلق الفني عملية «باطنة» تمامًا. أي إن عملية الحدس الفني لا تحدث إلا في الخيال. وهي لا تحتاج إلى أي اتصال مع موضوعات فيزيائية كالبيانو أو قماش اللوحة أو كتلة الرخام، أو إلى تعامل معها. إن الفنان يستخدم بالفعل وسيطًا، بل إن كروتشه يرى، كما أوضحنا منذ قليل، أن استخدام الوسيط ضروري له، لكي يكون فنانًا. غير أن الوسيط يصطبغ بصبغة باطنة تمامًا في ذهنه. وهكذا يتخذ كروتشه من كلمة ميكلانجلو المشهورة «المرء لا يرسم بيده، بل بمخه» شعارًا لكل خلق فني. وبالمثل يرى كروتشه أن «العمل الفني» لا وجود له بوصفه شيئًا ماديًّا. فمن الجائز أن يعمل الفنان، إذا شاء، على تجسيد حدسه التخيلي في مادة فيزيائية معينة، ولكن هذا شيء لا صلة له بعملية الخلق، التي تكون قد تمت وانتهت عندما يبدأ هذا النشاط «الخارجي». والقيمة الوحيدة لهذا النشاط هي أنه يعد «ترديدًا»[٤٠] لصور الفنان على نحو يمكن معه حفظها والمشاركة فيها. فعندما يشاهد المدرك الموضوع المادي، لا يكون ذلك إلا «علامة» تؤدي إلى إعادة خلق العمل الفني الحقيقي — وهو «رؤية» الفنان — في خيال المشاهد نفسه.

هذه النظرية في الفن وفي الخلق الفني تعكس موقف كروتشه العام في الفلسفة؛ وهو الموقف الذي يعرف باسم «المثالية» — أعني النظرية التي تقول، باختصار، إن «الذهن» أو «الروح»، ومضموناته، هو وحده الحقيقي، أما المادي فليس حقيقيًّا. وهكذا يرى كروتشه أنه لما كان الفن «حقيقيًّا بمعنًى رفيع» فلا بد أن يكون غير عادي.[٤١] فلنطرح هذا الموقف الميتافيريقي جانبًا، ولنختبر رأي كروتشه في «الطبيعة الباطنة» للخلق.

---

[٣٩] بندتو كروتشه: «ماهية علم الجمال».

B. Croce: The Essence of Aesthetics, Trans. Ainslie (London, Heinemann, 1921) pp. 42–43, 44.

وقد نشر هذا الكتاب عام ١٩١٠م بعنوان: «الموجز في علم الجمال».

Breviary of Aesthetic.

[٤٠] المرجع نفسه، ص٤٥.

[٤١] المرجع نفسه، ص٩.

من المؤكد أن عبارة ميكلانجلو تصف جانبًا كبيرًا من الخلق. ولنلاحظ أن سبندر يقول إن البيت «ومض في رأسي». وهناك مثل أفضل، بل ربما كان أفضل مثل على الإطلاق، هو موتسارت المعجز، حين قال إنه «ألف» سيمفونية ولكنه لم «يدوِّنها» بعد. ومع ذلك ينبغي أن نتساءل: أكان الفنان يستطيع استخدام الوسيط في الخيال لو لم يكن قد جرب من قبل تجسده الفيزيائي؟ أكان موتسارت يستطيع أن يؤلف «في ذهنه» لو لم يكن قد استمع من قبل إلى اللون المميز للبيانو والكلارينيت والفيولينه؟ إن الفنان لا يكتسب سيطرة على العمليات التكنيكية التي ينطوي عليها استخدام الوسيط إلا عن طريق الاتصال المادي به.

والأهم من ذلك أن العملية الخلاقة لا تكتمل، في كل الأحيان تقريبًا، بدون تعامل واضح مع وسيط مادي. صحيح أن خيال الفنان جريء واسع الأفق، ولكنه ليس كافيًا. و«رؤيته» للألفاظ أو الأبيات المتخيلة تظل ناقصة أو مشوهة حتى يحاول أن يضفي عليها تجسدًا ماديًّا. وهكذا فإنه حين يكون إزاء قماش اللوحة أو البيانو تتكشف له تفصيلات كان قد تجاهلها من قبل. وعندئذٍ يستطيع أن يفهم كيف يمكن تنمية «بذرة» رؤيته التخيلية إلى عمل فني كامل.

ويقول واحد من أعظم فناني عصرنا، هو بابلو كازالس Pablo Casals: «وأعتقد أنه لا يكفي الفنان أن يتعلم الموسيقى بعينيه وحدهما؛ بل إنه بحاجة إلى أن يمر بتجربة الصوت ماديًّا. وعلى الرغم من أن الصوت في ذاته لن يغير فكرته عن العمل، فإن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعًا من النشوة التي هي مفيدة ومثمرة. وإني لأشعر، عندما أمر بتجربة الصوت، أن ثراءه يساعدني على إبداع أدائي على نحو يختلف عن الاكتفاء بالقراءة من مدونة.»[٤٢]

إن كروتشه يتحدث كما لو كان العمل ينتهي ويتم كله داخل خيال الفنان، ثم ينقل بأكمله إلى الوسيط المادي. غير أن هذا لا ينطبق على وقائع الخلق الفني. فعندما يحاول الفنان نقل «فكرته» المتخيلة إلى الوسيط الخارجي، قد يجد أنها «لا تصلح»؛ ذلك لأن ما سمعه داخليًّا قد لا يكون له الوقع المطلوب عندما يُعزَف على آلة؛ وخطته لصنع

[٤٢] كوريدو: محادثات مع كازالس.

J. Ma, Corredor, Conversations with Casals, Trans. Mangeot (N. Y., Dutton, 1957 p. 194).

تمثال قد يتضح أنها لا تلائم تركيب الرخام وكتلته، فيضطر الفنان إلى إعادة النظر في تصوره للعمل، ويبدأ السير في اتجاه جديد. وبعبارة أخرى فإن الوسيط المادي ليس سلبيًّا فحسب، وكأنه قطعة الشمع تأخذ شكل الختم الذي تطبع به، بل إن له طابعًا خاصًّا به، يسمح بأن تصنع به بعض الأشياء دون البعض الآخر.

غير أن أهمية الوسيط المادي ليست سلبية فحسب، بل إنه أيضًا يعطي العملية الخلاقة اتجاهًا، إذ يوحي للفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبل؛ فالأصوات والألوان غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها. والألفاظ، كتلك التي جاءت في بيت سبندر، تتداعى مع القوافي وتوحي بأفكار جديدة. وقد اقتبس الأستاذ «جوتشوك Gotshalk» من النحات بيلي R. A. Baillie قوله:

> «إنك كلما مضيت قدمًا في النحت، أوحى إليك الحجر ذاته بتحسينات تدخلها على تخطيطك الأول. ولو كنت حساسًا للرسائل التي ينقلها إليك، لعدلت تفصيلات معينة في أثناء عملك — كأن تترك مسطحًا خاليًا حيث كان تخطيطك يدل على سطح مستدير أو متقطع ... وللكثير من الأحجار عروق، مثلما أن للخشب حبيبات، وفي بعض الأحيان قد تصل، باتباع ما توحي إليك به تلك العروق، إلى تأثير أبدع من كل ما فكرت فيه عندما كنت تصنع أنموذجك من الصلصال.»[٤٣]

وإذن فالوسيط يحمل في ثناياه، على أنحاء لا حصر لها، مفاتيح تساعد على تكوين صورة العمل النامي. وهذا يصدق أيضًا، بالطبع، على الوسيط المتخيل الذي تحدث عنه كروتشه. غير أن استبعاد الوسيط المادي، الذي هو «جسم» العمل الفني، على أساس أنه «غير حقيقي» أو ضئيل القيمة، يترك لدينا فهمًا مشوهًا غير متكامل للخلق الفني.

المراجع

(⋆) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي. الفصل الثالث.

(⋆) ريدر: مرجع حديث في علم الجمال.

---

[٤٣] المرجع المذكور من قبل، ص٧٤.

(*) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال.
(*) فيتس: مشكلات في علم الجمال.
ألكسندر، ص.: الجمال وغيره من صور القيمة.

Alexander, S., Beauty and Other Forms of Value (London, Macmillan, 1933) Chaps. II–IV.

بوزانكيت، برنارد: ثلاث محاضرات في علم الجمال (المحاضرة الثانية).

Bosanquet, Bernard, Three Lectures on Aesthetic (London, Macmillan, 1923), Lect. II.

تشاندلر: الجمال: الجمال والطبيعة البشرية، الفصلان ١٥، ١٦.

Chandler, Beauty and Human Nature.

كروتشه، بندتو: ماهية علم الجمال.

Croce, B., The Essence of Aesthetic, Trans. Ainsile (London, Heinemann, 1921).

جيزلين، بروستر: العملية الخلاقة.

Ghiselin, Brewster, The Creative Process (Univ. of California Press, 1952).

هاردنج، روزاموند: تشريح الإلهام.

Harding, Rosamond E. M., An Anatomy of Inspiration, 2nd ed., Cambridge, Heffer, 1942.

شون، ماكس: الفن والجمال. الفصول ٣–٥.

Schoen, Max, Art and Beauty (N. Y., Macmillan, 1932).

ولسون، أدمند: الجرح والقوس.

Wilson, Edmund, The Wound and the Bow (N. Y., Oxford U.P., 1974) pp. 227–295.

أسئلة

(١) قيل في هذا الفصل إن منشأ العمل الفني متميز عن العمل الفني ذاته، ولكن هل يمكن أن يساعد أصل العمل على تفسير طبيعة هذا العمل؟ أتستطيع تقديم أمثلة محددة على ذلك؟ وهل تساعد العوامل المنشئية دائمًا على تفسير العمل؟

(٢) كثيرًا ما توصف التجربة الجمالية بأنها «إعادة خلق» للعمل الفني. فبأي معني تعتقد أن هذا الوصف دقيق، إن كان دقيقًا بمعنًى ما؟ وعلى أي نحو يختلف الإدراك الجمالي عن الخلق الفني؟

(٣) جاء في هذا الفصل وصف للتأثير المتبادل بين «فكرة» الفنان وبين وسيطه. فهل تعتقد أن هذا التأثير المتبادل يحدث على نفس النطاق في جميع الفنون؟ قارن بين النحت والعمارة في هذا الصدد.

(٤) «لنفرض ... أنه وُلِد في جزر ساموا طفل له عبقرية موتسارت الفريدة غير العادية. فما الذي كان يستطيع أن يحققه؟ إن أقصى ما كان يمكنه عمله هو أن يمد سلم الأنغام الثلاث أو الأربع إلى سبع، ويبتدع بضعة ألحان أعقد مما هو موجود، ولكنه كان يعجز عن تأليف سيمفونيات بقدر ما كان أرشميدس يعجز عن اختراع مولد كهربائي، فكم من الخالقين تحطموا لأن الظروف الضرورية لإبداعهم لم تكن متوافرة؟» (ريبو Ribot، المرجع المذكور من قبل، ص١٥٤). ناقش هذا الرأي.

الفصل الخامس

نظريات «المحاكاة»

إن السؤال الذي نحن بصدده الآن هو «ما الفن الجميل؟» أعني، كيف يتميز «الفن الجميل» من الفن بمعناه الواسع العام، كما عرفناه في الفصل السابق؟ سوف نبحث في هذا الفصل، والفصول التالية، أقوى الإجابات عن هذا السؤال تأثيرًا في تاريخ الفكر الجمالي، ولكن هذه الإجابات لم تكن لها أهميتها بين الفلاسفة فحسب، بل إن هذه الاعتقادات المتعلقة بالفن الجميل قد سيطرت على تفكير كل من لهم شأن بها من فنانين ونقاد ومعلمي فنون، وكذلك الأشخاص غير المتخصصين، الذين ينحصر اهتمامهم في التطلع إلى الأعمال الفنية والاستمتاع بها. وكما قلنا في الفصل الافتتاحي، فإن لهذه الاعتقادات أهميتها لأنها هي التي توجه السلوك، وذلك فيما يتعلق بطريقة خلق الفن، وفيما يبحث عنه المشاهد في العمل الفني، والأساليب التي يستخدمها النقاد في تقدير الموضوعات الفنية. وفضلًا عن ذلك، فلما كانت جميع الاعتقادات التي سنناقشها واسعة الانتشار إلى أبعد حد في الوقت الراهن، فيكاد يكون من المؤكد أن لها مكانًا في تفكير القارئ عن الفن؛ ففي أثناء عرض هذه النظريات، لا بد أن يجد القارئ نفسه مدفوعًا إلى أن يقول، عند موضع معين: «أجل، إني أومن بذلك»، بل إنك قد تجد أنك تؤمن بعدد من هذه الاعتقادات، حتى لو لم تكن قد حاولت أبدًا أن تعبر عنها بالكلام.

ومهمتنا الآن هي أن نعبر عن هذه الاعتقادات بوضوح، وأن نميز بين بعضها وبعض. وبعد ذلك علينا أن نتتبع النتائج المترتبة على كل اعتقاد، ونرى ما هي الاعتقادات الأخرى التي ينبغي أن نأخذ بها معه، إذا ما شئنا أن يكون اعتقادنا بالنظرية متسقًا. مثال ذلك أن كل نظرية لا تهتم بطبيعة الفن فحسب، بل تهتم أيضًا بقيمته، فلا بد لنا من أن نرى

ما هي المعايير التي تستخدمها النظرية في الحكم على قيمة الفن، وما إذا كانت هذه تؤدي إلى تقديرات نستطيع قبولها. وينبغي، طوال ذلك، أن نبحث بصراحة في الشواهد والأدلة التي تستخدم في تأييد كل نظرية. وعلى هذا النحو تتاح للقارئ فرصة إدراك اعتقاداته الخاصة عن الفن بوضوح، كذلك فرصة اختبار هذه الاعتقادات.

(١) المحاكاة «البسيطة»

وإذن، فما هو الفن الجميل؟ إن أولى الإجابات هي في الوقت ذاته أبسطها وأقدمها وأوسعها انتشارًا. وهي تقول إن الفن محاكاة؛ «فالفن الجميل» يعرف بأنه «الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها». وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقة ذلك الأنموذج الموجود خارج العمل الفني، والذي «يحاكيه» هذا العمل. وهكذا فإن الصورة الشخصية «تحاكي» الشخص الذي تصوره، وذلك بتتبع تفاصيل وجهه بدقة يستطيع معها أي شخص عرفه «شخصيًّا» أن يتعرف عليه منها فورًا. وعلى ذلك فأهم شيء في الفن هو «المشابهة»؛ فهو مماثل لما نعرفه في الواقع بمعزل عن الفن، وهو يذكرنا به. وسوف نطلق على هذه النظرية اسم «المحاكاة البسيطة»، تمييزًا لها عن أنواع أخرى من نظرية «المحاكاة».

هذه النظرية، كما أشرت من قبل، هي أقدم نظرية في الفن. وقد عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون في أول مناقشة منهجية لطبيعة الفن في الفكر الغربي. ومع ذلك لا يكاد يوجد فيلسوف واحد منذ أفلاطون أراد الدفاع عن «المحاكاة البسيطة»، بل إن أفلاطون ذاته، كما سترى بعد قليل، لا يدافع عن هذه النظرية بوصفها نظريته الخاصة، فلا بد من أجل فهم الانتشار الهائل النظرية «المحاكاة البسيطة» من أن نبحث فيما وراء علم الجمال الفلسفي.

على أننا لسنا بحاجة إلى أن نبحث بعيدًا؛ إذ إن الشواهد على هذا الاعتقاد قريبة منا كل القرب؛ فكثير ما سمعنا أناسًا يقولون عن رواية أو دراما أو فيلم سينمائي إنه «مطابق للمحاكاة»، بل إننا نحن أنفسنا كثيرًا ما قلنا ذلك دون شك. ومن جهة أخرى فنحن نعرف جميعًا أن ما يسمى «بالتصوير الحديث» يهاجَم بشدة؛ لأن الناس والموضوعات التي يصورها ليسوا «مشابهين» لأولئك الذين نعرفهم في التجربة المعتادة، أو لأنه لا يكشف عن أي موضوع يمكن التعرف عليه على الإطلاق. أما التصوير الذي

يلقى إعجابًا شعبيًّا فهو مماثل لذلك الذي قام به «فرا ليبو ليبي Fra Lippo Lippi» في قصيدة روبرت براوننج التي تحمل هذا الاسم:

> وقف الرهبان في دائرة وامتدحوا بصوت عالٍ …
> لأنهم أناس بسطاء — «هذا هو الرجل نفسه!
> انظر إلى الصبي الذي ينحني ليربت على الكلب!
> هذه المرأة تشبه بنت أخت القسيس، التي تحضر
> لترعاه عندما يصاب بالأزمة: إنها الحياة!»

فعبارة «إنها الحياة!» تلخص استجابتنا إزاء التصوير وجميع الفنون الأخرى، وذلك تبعًا لنظرية «المحاكاة البسيطة.» صحيح أن الناس الذين تصورهم لوحة أو دراما ليسوا هم بعينهم الناس الذين نعرفهم في «الحياة الواقعية». فلهم في التصوير بُعدان فقط، وهم محصورون في إطار، كما أنهم في الدراما يظهرون على مسرح. ومع ذلك فإن قيمة الموضوع الفني تتوقف على درجة مشابهته لأنموذجه.

والواقع أن انتشار «المحاكاة البسيطة» في عصرنا الحالي ليس إلا مثلًا واحدًا لتأثيرها التاريخي الدائم، فنحن نجد ليوناردو دافنشي، الشخصية الفذة في عصر النهضة، يصف التصوير بأنه «المحاكي الوحيد لكل الأعمال المرئية في الطبيعة»،[1] ويقول «إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهًا إلى الشيء المصور».[2] وبالمثل تُستخدَم «المحاكاة البسيطة» في الحكم على قيمة الفن في هذا الوصف الذي كتبه فازاري (١٥٥٠م)، الناقد الفني والمؤرخ الشهير، للوحة «موناليزا» المشهورة:

> «على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة الطبيعة، أن يتأمل هذه الرأس، فيجد فيها المحاكاة الكاملة؛ ففيها نجد ترديدًا أمينًا لكل سمة استطاعت الريشة أن تصورها بكل دقة؛ ففي العينين نجد البريق اللامع والبلل الذي نراه في الحياة، وحولهما نجد تلك الدوائر الشاحبة الحمراء المنطفئة قليلًا،

[1] مقتبس في كتاب إليزابيث هولت: المصادر الأدبية لتاريخ الفن.
Elizabeth G. Holt, Literary Sources of Art History (Princeton U.P., 1947) p. 177.

[2] مقتبس في كتاب «آراء الفنانين في الفن» نشره جولدووتر وتريفز.
Goldwater and Treves, eds., Artists on Art (N. Y., Pantheon, 1945) p. 54.

> التي تتمثل أيضًا في الطبيعة، ومعها الأهداب التي لا يمكن أن تُنسج على هذا النحو إلا بصعوبة بالغة؛ كذلك يصور الحاجبين بأكبر قدر من الدقة، حيث يمتلئان وحيث يخفان، مع تحديد معالم كل شعرة على حدة من منبتها في الجلد، وتتبُّع كل ثنية، وعرض جميع المسام بطريقة لا يمكن أن تكون أقرب إلى الطبيعة مما هي، أما الأنف … فمن الممكن الاعتقاد بسهولة بأنها حية.»[٣]

وخلال تاريخ التصوير، بُذِلت جهود كبيرة لاستحداث أساليب تزيد من قوة التشابه مع الواقع. فقد كُرِّس قدر كبير من التصوير في عصر النهضة المتقدم للتغلب على مشكلات المنظور، بحيث يمكن تحقيق الشكل ذي الأبعاد الثلاثة على قماش ذي بُعدين. وفي القرن التاسع عشر، عندما كانت هذه المشكلات قد حُلَّت إلى حد بعيد، بُذِلت جهود كبيرة في حركة «الانطباعية impressionism» من أجل التعبير بدقة عن تألق الضوء على السطوح الملونة.

وهذا يعطي القارئ فكرة عن النطاق التاريخي لنظرية والمحاكاة البسيطة. فأول تعبير عن النظرية يوجد، كما أشرت من قبل، عند أفلاطون، الذي يقول في محاورة «الجمهورية» إن الشاعر أو المصور «إلى جانب إنتاجه لكل أنواع الأشياء الصناعية … يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات، ونفسه أيضًا، والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية وكل ما في جوف الأرض في العالم الأدنى».[٤] فكيف يحدث ذلك؟ يستخدم أفلاطون في إجابته تلك الاستعارة التي تكمن في قلب نظرية «المحاكاة البسيطة»؛ فكل ما يحتاج إليه الفنان هو أن «يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات».[٥] كذلك يردد شيكسبير[٦] أقوال أفلاطون، إذ يقول في حديث هاملت إلى الممثلين في (الفصل الثالث، المشهد الثاني) إن «غاية»، التمثيل «كانت، وستظل هي حمل مرآة أمام الطبيعة، إن جاز التعبير.»

---

[٣] مقتبس في مقال لجورج بوس بعنوان «الموناليزا في تاريخ الذوق» في كتاب «بيجاسوس بلا أجنحة».
George Boas, Wingless Pegasus (Johns Hopkins Press, 1950), p. 215.

[٤] «الجمهورية» ٥٩٦، ترجمة كورنفورد (N. Y., Oxford U.P., 1945) وجميع الاقتباسات من محاورة الجمهورية مأخوذة عن هذه الترجمة.

[٥] المرجع نفسه، ٥٩٧، ص٣٢٦.

[٦] انظر ص٩٥ من قبل.

لقد وَجدَت نظرية «المحاكاة البسيطة» أنصارًا بين الفنانين والنقاد، وبين أولئك الذين يسميهم براوننج «بالناس البسطاء»، ولكنها لا تكاد تجد لها نصيرًا من الفلاسفة. فلم كان ذلك؟ في اعتقادي أن هذه النظرية هي إحدى النظريات التي تبدو صحتها واضحة عندما تؤخذ بروح غير نقدية، ولكن يتضح بُعدها التام عن الصواب عندما يفكر المرء فيها بطريقة نقدية؛ فحين ننظر إلى لوحة، أو نقرأ قصة، أو نشاهد مسرحية، يبدو من الواضح أن العمل يصور ما نعرفه في «الحياة الواقعية». ومع ذلك ينبغي أن نتشكك بوجه خاص في تلك الاعتقادات التي تبدو واضحة بذاتها. فلْنَرَ لماذا كان الاعتقاد عن الفن أمرًا لا يمكن الأخذ به.

لو كان لدينا موضوع يُعد تسجيلًا حرفيًّا تمامًا لأحداث في «الحياة الواقعية»، أو تصويرًا مباشرًا لمنظر طبيعي، فهل يصح أن نسميه عملًا من أعمال «الفن الجميل»؟ من المشكوك فيه أن نفعل ذلك، ما لم يكن هناك سبب آخر لوجود الموضوع غير مطابقته الحرفية؛ فالتسجيل الدقيق لمحادثة عادية، أو الصورة الدقيقة السطحية التي يأخذها مصورها، ليست من «الفن الجميل» في شيء، بل لا بد أن ينظم «الأنموذج» على نحو ما، ويصبح ذا دلالة، وينبغي أن تزيد أهميته على نحو ما، إذا ما شئنا أن يكون الموضوع منتميًا إلى مجال «الفن الجميل». وهذا راجع إلى أن «الحياة الواقعية» هي عادة فارغة سطحية لا شكل لها، كما يعبر عن ذلك «ميلن Milne» بطريقة هزلية إذ يقول:

> «تصوَّر نفسك واضعًا رأسك في نافذة بيت غريب تستمع إلى المحادثة خلال ثلاثة أرباع ساعة. ستجد هناك فترات صمت طويلة، ويجيء الناس ويذهبون دون تفسير؛ وتكون هناك إشارات إلى أسماء مجهولة، ونكات خاصة غير مفهومة، بل إنه حتى لو أصبح المنظر فجأة دراميًّا بعمق، فإن الطاهية تفسده إذ تضع رأسها فيه، وتسأل ... عما إذا كانت هناك أية طلبات للجزار.»[٧]

إننا نتفق جميعًا على أن قصة همنجوي القصيرة «القتلة The Killers» ولوحة فان جوخ الشهيرة «الليل المرصع بالنجوم The Starry Night» (انظر اللوحة رقم ٨)، هي أعمال من «الفن الجميل»، حتى لو لم يكن معنى هذا التعبير الأخير واضحًا في أذهاننا

[٧] أ. أ. ميلن: «سنة هنا، وسنة هناك».

A. A. Milne, Year In., Year Out (N. Y., Dutton, 1952), p. 71.

بعد. غير أن حديث «الفتوة» الأمريكي في القصة القصيرة ليس مجرد تسجيل حرفي، بل إننا نبخس مقدرة همنجوي الفنية في النثر حقها لو تصورنا ذلك. فهو قد سمع طريقة الكلام الأمريكية وأفاد منها، ولكنه أحيا صوتها وضاعف قوة إيقاعها. كما أن المحاكاة أقل «حرفيةً» من ذلك في لوحة فان جوخ. فالدوامات الدوارة في السماء لا تحدث في التجربة المألوفة. غير أن هذا لا يؤدي قطعًا إلى الحط من قيمة اللوحة بوصفها «فنًّا».

إن معنى «الفن الجميل» في نظرية «المحاكاة البسيطة» لا ينتظم تلك الموضوعات التي يعدها الكثيرون فنية، بل إن هناك موضوعات قليلة جدًّا هي التي يصفها هذا التعريف وصفًا كافيًا. ومن الممكن أن تظهر هذه النتيجة بوضوح لو فكرنا في أنواع فنية أخرى غير التصوير والأدب؛ ففي فنون كالموسيقى والعمارة لا يكاد يوجد أي أثر «للمحاكاة»؛ وذلك لأننا لو استثنينا فقرات قليلة في الموسيقى؛ كصياح الأغنام في قطعة «دون كيخوته» لشتراوس، فإنا نجد أن الموسيقى لا تحاكي «حرفيًّا» و«بأمانة» أصوات التجربة المعتادة. صحيح أن أفلاطون قد تحدث عن الموسيقى على أنها تحاكي «النفس الطيبة والخبيثة»،[٨] وأن أرسطو، الفيلسوف اليوناني الذي جاء بعده، يقول إن الموسيقى «تحاكي» المشاعر والفضائل الخلقية.[٩] ولكن من الواضح أن الموسيقى لا تستطيع «محاكاة» حالات الشخصية، بنفس المعنى الذي يستطيع به التصوير «محاكاة» شجرة، بل إن من الضروري استخدام لفظ آخر، له معنى مختلف وأكثر اتساعًا، كلفظ «التعبير» مثلًا.

وإذن «فالمحاكاة البسيطة» أضيق مما ينبغي بوصفها نظرية في الفن. وأود الآن أن أبين أنها تسيء تصور طبيعة الفن وقيمته، وذلك من وجهة نظر الفنان ومن وجهة نظر المشاهد الجمالي معًا.

إن الفنان لا يعتقد أن مهمته هي أن «يدير مرآة في جميع الاتجاهات». ولو اعتقد ذلك، لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل؛ فحيثما استخدم «أنموذجًا» في الطبيعة، نراه يغيره ويعدله لأغراضه الخلاقة. فالمصور يعيد ترتيب الكتل في المنظر الطبيعي، ويحذف

---

[٨] محاورة «القوانين»، في «محاورات أفلاطون»، ترجمة جويت (٥٦٦).
(N. Y., Random House, 1937).

انظر «القوانين»، ٦٥٥، ٦٦٨، والجمهورية، ٣٩٨–٤٠٠.

[٩] انظر «السياسة» الفصل الثامن – القسم الخامس.

خطًّا هنا، ويضيف حدًّا هناك. وهناك دليل عيني على ذلك في كتاب ظهر حديثًا عن المصور سيزان،[١٠] الذي يضع صورة فوتوغرافية للمناظر التي شاهدها الفنان، في مقابل لوحاته (انظر اللوحتين ٩، ١٠)؛ ففي اللوحة نجد المنظر الطبيعي وقد تغير تمامًا. وبهذا المعنى يبدو «التحريف» ظاهرًا في كل خلق فني. ومع ذلك فلو كان الفنان يقتصر على «المحاكاة» لكان ذلك أمرًا غير مفهوم، بل إن جميع آثار الموضوع المنتمي إلى «الحياة الواقعية» تختفي تمامًا في بعض الأعمال، ويصور الفنان «النور الذي لم يكن أبدًا، لا في البحر ولا في البر».

وبالمثل فإن «المحاكاة البسيطة» تضللنا حين يكون هدفنا فهم التجربة الجمالية. فلو كانت هذه النظرية صحيحة، فماذا يكون جدوى وجود الأعمال الفنية على الإطلاق؟ ولمَ نهتم بالحصول على «نسخ»، في الوقت الذي نستطيع فيه، بمجرد النظر حولنا، أن نرى «الأصل»؟ إن أرسطو يقترح إجابة ربما قبلها الكثيرون ممن يؤمنون «بالمحاكاة البسيطة»، إذ يقول: «من الطبيعي أن نستمتع بالمحاكاة … وهذا بدوره يرجع إلى أن التعلم يعطي أعظم قدر من المتعة للناس عامة … وعلى ذلك فسبب استمتاع الناس برؤية الشبيه هو أنهم عند تأمله يجدون أنفسهم يتعلمون أو يستدلون، وربما قالوا: إنه ذاك.»[١١] وهكذا فإننا، كالرهبان المعجبين في قصيدة براوننج، نتعرف على الأنموذج الذي تصوره اللوحة، ولكن حتى لو كان صحيحًا أن التعرف يبعث متعة، فإن هذه ليست متعة جمالية. فعندئذٍ لا تكون للوحة قيمة كامنة في نظر المشاهد، وإنما تكون «دليلًا» أو «مفتاحًا» نستدل منه على أنموذجها. «فالتعرف … هو البحث عن مستقر في الماضي بدلًا من العيش في الحاضر».[١٢]

ولما كان اهتمام المدرك ينصب على «التعلم» أو «الاستدلال»، فإنه لا ينتبه إلى العمل الفني كاملًا، وإنما إلى «موضوعه» فحسب، أي إلى الشخص أو الشيء الذي يصوره العمل.

---

[١٠] يرل لوران: تكوينات سيزان. Erle Loran., “Cézanne’s Composition” (University of California Press, 1947).

[١١] المرجع نفسه، الفصل الرابع، ص٦.

[١٢] ألبرت بارنز وفيوليت دي مازيا: فن رنوار.

Albert C. Barnes and Violette de Mazia, The Art of Renoir (N. Y., Minton, Balch, 1935) p. 10.

فإذا كان الموضوع واضحًا بقدر معقول، استطاع المشاهد أن يقول: «ها هو ذا». وفي هذه الحالة يمكن أن تؤدي صورة فوتوغرافية تافهة، ولكنها دقيقة، نفس الغرض الذي تؤديه لوحة شخصية عظيمة. غير أن كل ما يدخل في العمل الفني تكون له أهميته، في الإدراك الجمالي الأصيل. فليس «الموضوع» وحده هو الذي يستحوذ على انتباه المدرك، بل هناك أيضًا جاذبية العمل للحواس، وبناؤه الشكلي، ودلالته الانفعالية والتخيلية. ويبدو أن أرسطو يعترف بذلك حين يقول: «ذلك لأنك لو لم تكن قد شاهدت الأصل، فلن تكون اللذة راجعة إلى المحاكاة من حيث هي كذلك، وإنما إلى الأداء، أو التلوين، أو أي سبب آخر من هذا القبيل.»[١٣] وبعبارة أخرى، فحين لا يكون اهتمام المشاهد منصبًّا على التعرف، يكون من الممكن توجيهه نحو السمات الكامنة في العمل الفني.

إن نظرية «المحاكاة البسيطة» تذهب إلى أن العمل الفني يكون في أفضل حالاته عندما يكون أقرب شبهًا إلى الحياة. وقد أوضح أفلاطون ذاته تهافت هذا الرأي حين سخر من الفن الذي يحقق تشابهًا يبلغ من القوة حدًّا يخدعنا إلى درجة الاعتقاد بأننا ننظر إلى «الشيء الحقيقي»؛ ذلك لأن الفنان، كما يقول أفلاطون، قد يصوِّر نجارًا بحيث «يخدع طفلًا أو شخصًا ساذجًا، فيجعله يعتقد أن صورته نجار حقيقي، لو رآها عن بعد»؛[١٤] فالحكم على القيمة الجمالية على أساس التشابه يؤدي إلى تقويمات لا يمكن أن يقبلها إلا القليلون منا؛ إذ يكون علينا عندئذٍ أن نقول، مثلًا، إن الصور الفوتوغرافية «المشابهة للواقع»، والتي تمثل أشخاصًا منحرفين، وتعلق على لوحات النشرات بمكاتب البريد، أفضل من صور موديلياني Modigliani، التي تصبح فيها الوجوه بيضاوية ممطوطة (انظر اللوحة رقم ١١)، ولقد كان من أصرح أمثلة «المحاكاة الحرفية» في تاريخ الفن، محاولة الروائي «شانفلوري Champfleury» في القرن التاسع عشر، الذي كرس الكثير من أعماله لكتابة «تقارير حرفية عن محادثات، أو قوائم تسجيلية بقطع الأثاث».[١٥] غير أن هذه الروايات «تبعث عند قراءتها مللًا شديدًا»،[١٦] كما أن افتقار كاتب هذه الروايات

---

[١٣] المرجع المذكور من قبل، الفصل الرابع، ص٦.

[١٤] الجمهورية، ٥٩٨، ص٣٢٨؛ السفسطائي، ٢٣٤.

[١٥] جورج بوس: كوربيه وحركة مطابقة الطبيعة.

George Boas, ed., Courbet and the Naturalistic Movement (Johns Hopkins Press, 1938) p. 101.

[١٦] المرجع نفسه، ص١٠١.

إلى أي قدر من الشهرة هو دليل على مقدار القيمة الجمالية التي وجدها القراء في أعماله، وربما استطاع القارئ أن يتذكر أعمالًا أخرى تمثل ما يسمى بالفن «الواقعي» أو «المطابق للطبيعة»، ويشوبها هذا العيب نفسه.

وهكذا رأينا الآن، على أنحاء شتى، لماذا كان من الخطأ النظر إلى الفن الجميل على أنه مجرد «محاكاة بسيطة»؛ ففي مواضع متعددة من التحليل الذي قدمته، انتقدت هذه النظرية بأن أوضحت إلى أي مدى تتعارض مع الوقائع المألوفة للتجربة والتقدير الجماليين. ومع ذلك فإن الواقع يشهد أيضًا بأننا كثيرًا ما نصف عملًا فنيًّا بأنه «حقيقي» أو بأنه «مطابق للحياة»، فهل نكون مجرد «سُذَّج» عندما نقول شيئًا كهذا، أم أن ذلك دليل على أن في «المحاكاة البسيطة» أكثر مما اكتشفنا حتى الآن؟

إن هذه الطريقة في الكلام لها مكان في اعتقاداتنا عن الفن، ولكن ليس، في رأيي، على النحو الذي تفسرها عليه نظرية «المحاكاة البسيطة». فلنلاحظ أولًا أن هناك عددًا كبيرًا من الأعمال الفنية في ميدانَي التصوير والأدب — وهما النوعان الفنيان اللذان يفترض، كما رأينا من قبل، أنهما معقلان للمحاكاة — لا نحمل عليها لمجرد كونها غير مماثلة للواقع. فلماذا لم نكن نحمل عليها؟ لنفس السبب الذي لا نحمل من أجله على رباعية وترية لأنها تعجز عن «محاكاة» أصوات التجربة المعتادة، أعني لأن هذا، كما يقول التعبير الشائع، «ليس اختصاصها»؛ فنحن لا نستطيع استخدام معيار «مطابقة الحياة» إلا حين نتحدث عن بعض الأعمال الفنية، أعني تلك التي تحاول أن تصل إلى ترديد التجربة بأمانة.

غير أن هذه الأعمال ليست بالضرورة تلك التي تصور الناس العاديين أو الأشجار أو الحروب؛ فكثيرًا ما نصف، عن حق، أعمالًا تبدو غير واقعية أو خيالية إلى حد بعيد بأنها تكشف «حقائق» عن التجربة، كما هي الحال في الهجاء الساخر مثلًا. وإنا لنجد رواية «أسفار جليفر Gulliver's Travels» مليئة بالأقزام والعمالقة والخيول المهذبة. ومع ذلك فإن هذا الكتاب يفضح الحماقات الفردية والاجتماعية في عصر «سويفت» وعصرنا. ومن الممكن قراءة «حفل الشاي الجنوني» في قصة «أليس في بلاد العجائب» على أنه هجوم على العادات الاجتماعية الإنجليزية، يكشف عما تتصف به من سخف. فهذه الأعمال تحاول أن تكون «مطابقة للحياة»، ولكن بطريقة شديدة العمق وبعيدة كل البعد عن الطابع المباشر.

ومن هنا، فحتى عندما يكون التأثير الجمالي المقصود من العمل هو أن يكون «مطابقًا للطبيعة»، فإن العمل لا يكون مجرد «مرآة»، بل إنه يسعى إلى تصوير شيء في

تجربتنا، وإن كان يفعل ذلك بطريقته الخاصة، التي قد تكون منطوية على «تحريف» أو «خيال مسرف». وعندما يتحقق «التشابه مع الحياة» كما هي الحال عند سويفت أو ليويس كارول Lewis Carrol، يصبح هذا التشابه جزءًا لا يتجزأ من الأهمية الكامنة للعمل؛ فالتصوير المحرِّف الساخر للحياة في هذه الأعمال يزيد من قوتها وسحرها. غير أن انتباهنا يظل لذلك محصورًا في العمل، ولا ينصرف عن العمل إلى أنموذج «الحياة الواقعية».

ومن الممكن إثبات هذه الفكرة أيضًا بالرجوع إلى التصوير. فلنتأمل، على وجه التحديد، أسلوب التصوير الذي يبدو أكثر الأساليب وفاء بأغراض «المحاكاة البسيطة»، وهو ما يسمى بأسلوب الخدع البصرية trompe l'oeil. هذا الأسلوب يستطيع — كما يدل عليه اسمه — أن «يخدع العين»؛ أي أنه مشابه للحياة إلى حد أن المشاهد قد يخلط بين الموضوع المصور والموضوع الحقيقي. وتعد أعمال الفنان الأمريكي وليم هارنت William Harnett (المتوفَّى عام ١٨٩٢م) مثلًا رائعًا لهذا الأسلوب (انظر اللوحة رقم ١٢). ومن الروايات التي تشهد بمقدرته رواية حقيقية من الوجهة التاريخية، تحكي كيف صور العملة الأمريكية بالحجم الطبيعي بقدر من الدقة جعل مخبري الخزانة يقبضون عليه بتهمة التزوير.[١٧]

ومع ذلك فإننا لا نكون منصفين لهذا الفنان لو امتدحناه بسبب قدرته على محاكاة الواقع فحسب. صحيح أن الموضوعات التي يصورها تشبه «نماذجها»، ولكنها أكثر من ذلك؛ إذ إن الفنان قد ضاعف من تأثير لونها وملمسها بحيث تكون شديدة الحيوية، جذابة للعين. وعن طريق فنه استطاع أن يضاعف من الأهمية البصرية للغلايين والكتب بحيث إننا «نراها»، على نحو يندر أن يتحقق في الإدراك العادي. ومن هنا فإن انتباهنا يستغرق في التصوير الذي تظهر فيه هذه الموضوعات. ولنتذكر، فضلًا عن ذلك، أن «الموضوع» ليس إلا وجهًا واحدًا للعمل. وهناك وجه آخر حاسم لهذا العمل هو الطريقة التي ترتبط بها الموضوعات المصورة فيما بينها في التصوير. والواقع أن «هارنت» قد ربط هذه الموضوعات بعضها ببعض، بطريقة مدروسة، على نحو من شأنه أن تكتسب اللوحة قيمة شكلية. وهذا بدوره يجعل العمل طريفًا في ذاته. وهناك فنان آخر معاصر لهارنت،

---

[١٧] ألفرد فرانكنشتين: بعد الصيد.

Alfred Frankenstein, After the Hunt (Univ. of California Press, 1953) p. 56.

لم تكن قدرته على التعبير عن الواقع الحرفي أقل من قدرة هذا الأخير،[١٨] كان أقل منه شأنًا بكثير، لأن عمله يفتقر إلى الإحكام الشكلي والحركة (انظر اللوحة رقم ١٣). ولو كان المعيار الوحيد الذي نطبقه هو نظرية «المحاكاة البسيطة» التي تركز اهتمامها على التشابه من الواقع، مستبعدةً كل ما عداه في العمل، لكانت مكانة هذين الفنانين متساوية.

لهذه الأسباب التي أوردناها في مناقشتنا رفض معظم المفكرين نظرية «المحاكاة البسيطة»، بل إن نفس الفلاسفة والنقاد الذين تحدثنا عنهم من قبل على أنهم مدافعون عن هذه النظرية، لا يقولون بها على نحو متسق، فهناك سبب قوي يدعو إلى الاعتقاد بأن أفلاطون عندما شبه الخلق الفني بإدارة «مرآة» كان يسخر من اتجاهات فنية معينة ظهرت في أيامه، كتصوير «الخداع البصري» أو «الإيهام»، وكالدراما «الواقعية». أما هو ذاته فلم يكن متعاطفًا مع هذا الفن. وفضلًا عن ذلك فقد اعترف بأن الفنان، في الأنواع الأخرى من الفنون، كثيرًا ما يعمل على «التحريف» تحقيقًا لأغراضه الإبداعية.[١٩] وقد رفض أرسطو، كما سيتضح في القسم التالي، فكرة «المحاكاة البسيطة» في نظريته في الدراما. كما أن «فازاري»، على الرغم من إطنابه في امتداح «الموناليزا» لمشابهتها للواقع، يختم كلامه بأن يقول عن موضوع اللوحة: «إن المرء عندما يتطلع إليها يظنها إلهية لا بشرية.»[٢٠] وهو إذ يقول ذلك، يفترق دون أن يشعر عن «المحاكاة البسيطة»، ويدخل معيارًا آخر للقيمة الجمالية.

ومع ذلك فإن نظرية «المحاكاة البسيطة»، لا يمكن أن تُهزم بسهولة. فهي ما زالت واسعة الانتشار بين أولئك الذين لم يختبروا اعتقاداتهم عن الفن بطريقة نقدية. وهي تظهر بوضوح في المواقف التي يشيع اتخاذها من «الفن الحديث». وقد حدث في الآونة القريبة أن أعرب رئيسان للجمهورية في الولايات المتحدة علنًا عن اتخاذهما هذا الموقف، فتحدث أحدهما عن التصوير الحديث على أنه «تصوير لحم الخنزير بالبيض»، وقال الآخر: «لا يتعين عليك، لكي تكون عصريًّا، أن تكون مخبولًا.» ولقد كان من الممكن سحب هذه الأحكام القاسية لو نُظر إلى وظيفة الفن على أنها ليست هي «المحاكاة البسيطة» على الإطلاق.

---

[١٨] المرجع نفسه، ص٨٢.

[١٩] انظر محاورة «السفسطائي» ٢٣٥.

[٢٠] المرجع المذكور من قبل، ص٢١٥.

فلننتقل الآن إلى بحث الطريقة التي تُوصف بها طبيعة الفن في نظريات أخرى «للمحاكاة» أكثر معقولية من السابقة.

(٢) محاكاة «الجوهر»

رأينا أن بعض الفن، وإن لم يكن كله، يحاول أن يكون «مطابقًا للحياة»، وإن لم يكن يفعل ذلك عن طريق «النسخ» الحرفي للتجربة المعتادة. ويمكن القول، بمعنًى معين، إن الدراما أقرب الفنون جميعًا إلى مطابقة الحياة؛ لأنها تصور البشر وهم يتحدثون ويؤدون أفعالًا. ومع ذلك فإن «حقيقتها» لا تكون في هذا فحسب. وقد حلل أرسطو الطريقة التي «تُحاكَى» بها الحياة في كتاب الشعر، الذي ربما كان أهم كتاب أُلف في جميع العصور عن نظرية الدراما والأدب بوجه عام.

إن أرسطو يهتم أساسًا بالتراجيديا، وهي الصورة العليا للدراما، وهو يعرف التراجيديا بأنها «محاكاة سلوك جاد، كامل، له نطاق معين ... بأحداث تثير الشفقة والخوف».[٢١] غير أنه لا يعني بـ «المحاكاة» ما تقصده نظرية «المحاكاة البسيطة»، فهو يفند هذه النظرية في الفقرة المشهورة التي يضع فيها «الشعر» (أي الأدب) في مقابل «التاريخ»، فيقول إنه «ليس من مهمة الشاعر أن يروي ما حدث»،[٢٢] أي أن الشاعر لا يسجل تعاقبًا للحوادث كما وقعت بالفعل، بل إن أهمية الشعر أعظم من ذلك بكثير؛ «فالشعر شيء أقرب إلى الروح الفلسفية من التاريخ، وأرفع منه؛ إذ إن الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي، بينما التاريخ يعبر عن الجزئي».[٢٣]

في هذه الجملة الزاخرة بالمعاني، يضع أرسطو صيغة مختلفة كل الاختلاف لنظرية «المحاكاة» في الفن؛ فهو يقول إن المؤلف الدرامي لا يسجل تفاصيل أية حوادث، أو كل الحوادث، التي تحدث خلال فترة زمنية معينة. ولو كان يسجل «الجزئي» على هذا النحو، لحفل العمل الفني بوقائع عشوائية تافهة — كتلك التي يتحدث عنها «ميلن Milne» — مثل: «يجيء الناس ويذهبون دون تفسير»،[٢٤] وما إلى ذلك. وعلى هذا النحو يكون العمل

[٢١] المرجع المذكور، ٦، ص٨–٩.

[٢٢] المرجع نفسه، ٩، ص١٣.

[٢٣] الموضع نفسه.

[٢٤] انظر ص١١٢ من قبل.

مختلطًا فاقد المعنى، ولكن المؤلف الدرامي يحاول أن يجعل للتجربة الإنسانية معنًى، وأن يفسرها. ومؤلف التراجيديا، على وجه التخصيص، يود أن يبين أن أحداث حياة الإنسان ليست عشوائية مفككة، بل ترتبط فيما بينها ارتباطًا وثيقًا، بمعنى أن أحدها يفضي إلى ما يتلوه، وهذا يسبب غيره، وكلها سويًّا تؤدي، على نحو محتوم، إلى كارثة التراجيديا؛ فالتراجيديا في التجربة البشرية ترجع إلى نوع شخصية الإنسان وهي الشخصية التي تؤدي به إلى القيام بأفعال تسفر عن كارثة؛ فالشخصية التراجيدية هي، على حد تعبير أرسطو، إنسان «لا ترجع تعاسته إلى رذيلة أو وضاعة، بل ترجع إلى نوع من الخطأ أو الضعف»؛[٢٥] أي إلى «الهفوة التراجيدية» المشهورة. وتكون الدراما «فلسفية» في كشفها عن نتائج مثل هذه الشخصية. فالدراما تعرض «مبررات» الحوادث التي تصورها.

على أن الدراما لا تستطيع أن تفعل ذلك عن طريق إدارة «مرآة» أمام الحياة؛ ذلك لأن الحياة ليست إلا أشياء متعاقبة فحسب، تنتشر فيها الأحداث الهامة في حياة الإنسان على مدى فترة طويلة من الزمان، وتغلفها غشاوة من الوقائع المنعدمة الأهمية، التي تبلغ من الكثرة حدًّا لا نستطيع معه أن نرى عادة أسباب فرحه أو تعاسته. ومن هنا فإن أرسطو يعترف بأن الفنان التراجيدي ينتقي من المادة الخام غير المترابطة «للحياة الواقعية»؛ فهو لا «يحاكيها» دون تمييز. ومؤلف التراجيديا لا يروي كل ما حدث لشخص معين، وإنما يروي كل ما هو أساسي من أجل فهم هذا الشخص، ففي مسرحية مثل «أوديب ملكًا»، يكاد كل سطر من الحوار، وكل قرار تتخذه إحدى الشخصيات، وكل حادث، يقوم بدور في الكشف عن مصير أوديب. صحيح أن المؤلف مَعنيٌّ قطعًا ب «الحياة الواقعية»، ولنذكر في هذا الصدد أن التراجيديا «تحاكي الناس في تصرفاتهم»[٢٦] ومع ذلك فإنها تجرد ما في التجربة من عناصر تافهة وشاذة. وهكذا فإن حياة البطل بأكملها تُلخَّص كلها في الوقت القصير الذي ينقضي في مسرحية مثل «أوديب»، بحيث نعرف كل ما هو أساسي بالنسبة إلى شخصيته، وكل الحوادث الرئيسية في حياته، وضمنها مصيره التراجيدي.

وهكذا فإن «المحاكاة» انتقائية خلاقة. ويترتب على ذلك أن تصبح للتراجيديا أهمية تفوق بكثير ما كان يمكن أن تكون عليه أهميتها لو كانت «محاكاة بسيطة». إن أرسطو يقول إن «الشعر يتجه إلى التعبير عن الكلي، بينما يعبر التاريخ عن الجزئي أو الخاص». ثم

[٢٥] المرجع المذكور، ١٣، ص١٦.

[٢٦] المرجع نفسه، ٢، ص٤.

ينتقل إلى القول: «أعني بالكلي كيف يتحدث أو يسلك شخص من نمط معين.»[27] وبعبارة أخرى، فالتراجيديا لا تكتفي بأن تكشف لنا عما يحدث لأوديب، الإنسان «الجزئي» (أو الخاص)، وإنما تبين ما يمكن أن يحدث لأي فرد له نفس شخصيته، يوجد في ظروف كتلك التي وجد نفسه فيها؛ فالقُوى التي تودي بأوديب تؤثر أيضًا في حياة غيره من الناس، حتى لو كانوا يعيشون في أزمنة وأمكنة أخرى، وقد تكون الظروف الخاصة مختلفة، غير أن علاقات العلة والمعلول، التي تكمن من وراء حياة الإنسان، هي في أساسها واحدة. ومن هنا فإن الدراما تكشف عن حقيقة، من حقائق الحياة تتسم بأنها أعم وأعمق من السيرة التي تسرد حياة يوم بيوم.

والحق أن التراجيديا تكشف عما هو «كلي» بحق في التجربة البشرية، من حيث إننا جميعًا نعاني نوعًا من «الخطأ» أو «الضعف» يؤدي إلى تعاستنا. وفي هذا الصدد تكون الشخصية التراجيدية «إنسانًا مثلنا».[28] وعلى هذا النحو يعلل أرسطو ما نسميه عادة «بالتعاطف الذي يحس به الجميع» نحو البطل التراجيدي؛ إذ إن ما يحدث له يحدث لكثير من الناس، ولنفس الأسباب؛ فالبطل التراجيدي يجسد «كل الناس»، ومن هنا كان في استطاعتنا أن «نرى أنفسنا فيه».

بهذه النظرية خطا أرسطو خطوة جبارة نحو إيضاح طبيعة الفن الجميل. فعلينا ألا نطلب من الفن أن يكون «ترديدًا حرفيًّا» للمجرى المألوف للتجربة، إذ ليس هذا ما يحاول الفن أن يفعله. وعلى حين أن نظرية «المحاكاة البسيطة» تجعل الفن تافهًا، فإن أرسطو يكشف لنا عن أهميته وعمقه.

ونظرًا إلى أن العمل الفني ليس مجرد «نسخة» ذلية، فمن الواجب ألا يحكم عليه على هذا الأساس. وهكذا يقول أرسطو «إن الشاعر لو ارتكب خطأً في الوقائع فإنه يكون مخطئًا، غير أن من الممكن أن يكون لهذا الخطأ ما يبرره إذا كان يؤدي إلى بلوغ غاية الفن ... أي إذا كان هذا يؤدي إلى تقوية تأثير هذا الجزء من القصيدة أو غيره.»[29]

وعلى الرغم من أن الدراما تحاول إيضاح «الحياة الواقعية»، فإن لها حياة مستقلة خاصة بها، فمن الواجب أن ننظر إليها بعين التعاطف، ونتقابل معها على أرضها الخاصة.

---

[27] المرجع نفسه، ٩، ص١٣.

[28] المرجع نفسه، ١٣، ص١٦.

[29] المرجع نفسه، ١٥، ص٣٥.

ويذهب أرسطو إلى حد القول إن «القصة التراجيدية ينبغي ألا تكون مؤلفة من أجزاء لا معقولة … ولكن ما إن يصبح للامعقول وجود فيها، ويخلع عليه طابع محتمل التحقق، فينبغي عندئذٍ أن نقبله على الرغم مما في ذلك من امتناع.»[٣٠]

في هذه الفقرات يرى أرسطو ضرورة الحكم على العمل على أساس فعاليته الجمالية الكاملة؛ فالعمل لا يخلق «تأثيره»، إلا إذا كان يتسم بالوحدة الباطنة. ولا بد أن تكون مختلف أجزاء العمل محكمة الترابط فيما بينها بحيث إنه لو تغير موضع أي منها أو استُبعد، لتفكك الكل واختل؛ ذلك لأن الشيء الذي لا يؤدي حضوره أو غيابه إلى إحداث فارق ملموس، لا يكون جزءًا عضويًّا من الكل.[٣١] وفي التراجيديا تتحقق هذه الوحدة «العضوية» بالانتقاء الدقيق للعناصر المرتبطة بالموضوع التراجيدي وحدها، كما رأينا من قبل؛ فالدراما التي تقتصر على تصوير التعاقب العشوائي للحوادث تخفق من الوجهة الفنية إخفاقًا تامًّا — ويسميها أرسطو «أسوأ أنواع العقدة».[٣٢] فمن الواجب تنشأ أن الخاتمة أو النتيجة «عن العقدة ذاتها.»[٣٣] ومن ثَم فإن أرسطو ينتقد أسلوب «الإله المنبثق عن آلة deux ex machina»، أي الظهور المفاجئ المعجز لإله أو شخصية فوق البشرية، يتدخل لحل جميع المشكلات التي أثيرت في المسرحية، وللربط بين جميع الخيوط المفككة في عقدتها.

وهنا أيضًا يوجه أرسطو نظرتنا إلى العمل الفني بأسرها وجهة جديدة. فلم تعد الاستعارة الحاسمة هي «المرآة»؛ أعني الشيء الذي لا تكون له أهمية إلا لأنه يعكس شيئًا آخر خارجًا عنه، بل إن العمل «كائن عضوي»؛ أعني شيئًا منطويًا على نفسه، له استقلال ذاتي، وله قيمته الكامنة فيه.

رأينا إذن أن أرسطو يدخل تعديلًا جذريًّا على معنى «المحاكاة»، ويجعلها بذلك أقرب إلى المعقول، وأعظم فائدة بكثير، حين تطبق على الفن الجميل. كما رأينا منذ قليل أن أرسطو يؤكد القيمة والدلالة الكامنة للفن، وضرورة ملاقاة الفن على أرضه وبشروطه

[٣٠] المرجع نفسه، ٢٤، ص٣٤.
[٣١] المرجع نفسه، ٨، ص١٢-١٣.
[٣٢] المرجع نفسه، ٩، ص١٤.
[٣٣] المرجع نفسه، ١٥، ص٢٠.

الخاصة. ومع ذلك فإن أرسطو ذاته لا يستخدم أبدًا لفظ «الفن الجميل»، وإنما هو يهتم بالأدب، ولا سيما التراجيديا. وعندما تحدثت، في الجزء السابق، عن «الفن»، كان ذلك تعميمًا مما قاله أرسطو عن التراجيديا. أما لفظ «الفن الجميل» فكان مجهولًا لدى أرسطو واليونانيين، بل إنه في الواقع لفظ حديث نسبيًّا؛ إذ إن كلمة «الفنون الجميلة» (beaux arts بالفرنسية) لم تظهر إلا في القرن السابع عشر، بينما لم يظهر المقابل الإنجليزي لها إلا في القرن التالي.

على أن هناك مفكرين لاحقين أخذوا على عاتقهم توسيع الآراء التي عرضها أرسطو في كتاب الشعر بحيث تتحول إلى نظرية في «الفن الجميل» بوجه عام. وسوف نطلق على هذه النظرية اسم «محاكاة الجوهر imitation of essences» إن كلمة الجوهر essence، والصفة المشتقة منها essential تستخدم للدلالة على ما هو «عظيم الأهمية» أو «لا غناء عنه». وهكذا فإننا نعترض على الشخص الذي يقدم إلينا تفصيلات لا داعي لها فنقول: «ليس هذا هو المهم»؛ فنحن نريد أن نعرف «جوهر» الموضوع. وهذا التعبير يعكس طريقة استخدام اللفظ في الفلسفة ونظرية الفن. ففي الفلسفة يدل لفظ «الجوهري» على الصفات أو الخصائص التي ينبغي أن يتصف بها شيء إذا كان ينتمي إلى فئة أو نوع معين. وهكذا فإن مما هو جوهري في الكائن أن يكون «عاقلًا» إذا كان ينتمي إلى فئة الإنسان. وكل ما ليس بعاقل ليس إنسانًا. وعندما نقدم تعريفًا لشيء من نوع ما فإنا نؤكد جوهره، كما هي الحال في تعريف الإنسان. وفي مقابل ذلك تتصف الأشياء الفردية بصفات ليست أساسية لانتمائها إلى نوع معين. فمما هو «عَرَضي» أن يكون الشخص المعين طويلًا أو قصيرًا، أسمر البشرة أو أشقر، يونانيًّا أو فرنسيًّا، فهو سيظل بشرًا، أيًّا كان، لو كان يتصف بـ «ماهية» الإنسان.

وعلى ذلك فإن الجوهري هو ما يشترك فيه جميع أفراد فئة معينة. وهنا نستطيع أن نفهم السبب الذي من أجله تتخذ نظرية أرسطو في التراجيديا أساسًا لنظرية «الجوهر». وأنت تذكر أن البطل التراجيدي، في نظر أرسطو، ليس مجرد فرد، وإنما هو إنسان «من نمط معين» تتجسد فيه خصائص مشتركة مع أناس آخرين. وعلى ذلك فإن التراجيديا تعبر عن «الكلي»؛ ففي نظرية «الجوهر» يعلو الفن على ما هو جزئي، وذلك بتجاهله للخصائص «العرضية» للشيء، بينما كان الفن في نظرية «المحاكاة البسيطة» مقتصرًا على ما هو جزئي. فلكل فن إذن تبعًا لرأي أرسطو، دلالة كلية.

ولقد ظلت «محاكاة الجوهر» هي المفهوم الرئيسي، والمركزي، في التفكير عن الفن طوال قدر كبير من العصور الحديثة. وهي، على وجه التحديد، تسود التفكير الجمالي

والنقدي خلال الفترة المسماة «بالكلاسيكية الجديدة، التي تمتد تقريبًا من عام ١٥٥٠م إلى ١٧٥٠م.[٣٤] فقد تغلغلت هذه النظرية في التفكير الإيطالي والإنجليزي، وكان الفضل الأكبر في ذلك يرجع إلى التأثير الهائل لكتاب الشعر عندما ترجم من اليونانية لأول مرة عام ١٤٩٨م. وعلى الرغم من أن انتشار النظرية قد تضاءل إلى حد بعيد في القرنين الأخيرين، فما زال لهما وجود في طرق التفكير والحديث المعاصرة عن الفن.

وسوف ندرس هذه النظرية عند اثنين من كبار النقاد الإنجليز في أواسط القرن الثامن عشر، وهما الدكتور صمويل جونسون (الذي ربما كان العامل الأكبر على شهرته هو كتاب بوسويل Boswell المشهور عن «حياته»)، والسير جوشوا رينولدز Joshua Reynolds. هذان الناقدان، اللذان كانا صديقَين حميمَين، كانا أبرز المتحدثين باسم الأدب والفنون البصرية في عصرهما. وسوف يتيح لنا التحليل النقدي لكتاباتهما أن ندرك نقاط القوة والضعف في نظرية «الجوهر».

يبدو في مواضع معينة أن الدكتور جونسون يدافع عن نظرية «المحاكاة البسيطة»، فتراه يستخدم الاستعارة الأفلاطونية المميزة لهذه النظرية، إذ يقول: «إن شيكسبير يفوق الكتاب جميعًا في كونه … شاعر الطبيعة؛ فهو الشاعر الذي يحمل لقرائه مرآة أمينة لعادات الناس وحياتهم.»[٣٥] ولكن جونسون، مثل أرسطو، لا يرى أن هذه هي «مرآة» «الترديد» الحرفي؛ فهو يقول عن حوار شكسبير إنه يبدو «مقتطفًا عن طريق الانتقاء الحريص من المحادثة المعتادة»،[٣٦] وعلى ذلك فإن «الحياة الواقعية» ليست إلا نقطة بداية الفنان، وهي ليست كل الفن.

وبعد أن يرفض جونسون نظرية «المحاكاة البسيطة»، ينظر إلى «محاكاة الجوهر» على أنها هي الوظيفة الحقة للفن. فأهم ما يمتدح من أجله شيكسبير هو أن الفنان يصور

[٣٤] يستطيع القارئ أن يجد وصفًا تاريخيًّا يعتمد عليه في كتاب رنيه ولك: تاريخ النقد الحديث.
René Welleck, A Hist. of Modern Criticism, vol. I (Yale U.P., 1955).
وفي كتاب جورج سانتسبري: تاريخ النقد.
George Saintsbury, A History of Criticism, vol. II (N. Y., Dodd, Mead, 1902).

[٣٥] «مدخل إلى شيكسبير» في كتاب: جونسون، نثر وشعر.
Johnson, Prose and Poetry, ed. Wilson (Harvard U.P., 1951) p. 491. Cf., p. 493.

[٣٦] المرجع نفسه، ص٤٩٢.

«الكلي» في التجربة البشرية: «إن شخصياته لا تتغير تبعًا للعرف السائد في أماكن معينة، والذي لا يمارس في بقية العالم ... أو تبعًا لأغراض الأذواق العابرة أو الآراء المؤقتة ... بل إن أشخاصه يسلكون ويتكلمون بتأثير تلك الانفعالات والمبادئ العامة التي تحرك الأذهان جميعًا.»[٣٧] وكما لاحظنا من قبل في صدد مناقشتنا لأرسطو، فإن البطل التراجيدي يجتذب الناس على أوسع نطاق لأن الآخرين يشاركونه طباعه. ولذا يقول جونسون إنه «لما كانت شخصيات شيكسبير تسلك بناءً على مبادئ منبثقة عن انفعال أصيل، ولا تغيرها الأشكال الجزئية إلا أدنى تغيير، فإن أفراحها وأحزانها يمكن أن تشارك في كل الأزمنة والأمكنة؛ فهي طبيعية، ومن ثَم فهي دائمة.»[٣٨] وإذن فالفنان «يحاكي الطبيعة»، غير أنها «طبيعة عامة»، وهو التعبير الذي كان يستخدم في القرن الثامن عشر بمعنى يساوي معنى «الكل» عند أرسطو.

وبالمثل فإن رينولدز يرفض، في مجال الفنون البصرية، «الفكرة السوقية عن المحاكاة»،[٣٩] أي «المحاكاة البسيطة»؛ «فالطبيعة ذاتها لا ينبغي أن تُحاكَى بدقة كاملة»،[٤٠] بل إن في استطاعة الفنان، عن طريق ملاحظته لعدة موضوعات من فئة معينة أو نوع معين، أن يميز بين الصفات «العرضية» الخالصة والصفات التي تؤلف «الجوهر»، أي ما يسميه رينولدز «بالصورة العامة التي لا تتغير».[٤١] وعلى هذا النحو يصل الفنان إلى «تشابه مع الحياة» يزيد عما يصل إليه عن طريق «المحاكاة البسيطة»؛ فرينولدز يقول إن الفنان الذي يعرف «الطابع العام» للأشجار يستطيع أن «يحاكي شكل الأشجار على نحو أصدق».[٤٢] من ذلك الذي يصور الأشجار مُبديًا اهتمامًا خاصًّا بتفاصيل محددة. ولو استطعنا أن نفهم ما الذي يعنيه رينولدز بهذا، لأمكننا أن نفهم ما هو أساسي في نظرية «الجوهر». فلتتخيل الفارق بين صورة فوتوغرافية «دقيقة» لشجرة واحدة، تتسم بالخشونة وإن تكن مضاءة بقدر معتدل من الضوء وتردد كل تفاصيل الشجرة، وبين

---

[٣٧] المرجع نفسه، ص٤٩١.

[٣٨] المرجع نفسه، ص٤٩٦.

[٣٩] السير جوشوا رينولدز: المقالات والمقال رقم ١٣، ص١٩٨.

Sir Joshua Reynolds, The Discourses (Oxford U.P., 1907).

[٤٠] المرجع نفسه، المقال رقم ٣، ص٢٣؛ وانظر أيضًا ص٣٣.

[٤١] رسالة إلى مجلة The Idler العدد ٨٢، المرجع المذكور ص٢٥٦.

[٤٢] المرجع نفسه، المقال رقم ١١، ص١٦٩.

تخطيط في مرسوم يؤدي بنا إلى أن نقول: «هذا التخطيط قد توصل إلى جوهر الأشجار ذاتها.» أعني إلى علوها ورشاقتها وامتلائها بالأوراق. هذا الرسم التخطيطي لا يتعين أن يكون ممثلًا لأية شجرة معينة في العالم، بل قد يكون مجرد عدد قليل من الخطوط البارعة المقتصدة، ولكن هذه الخطوط قد تكون كافية للنفاذ إلى الكيان الباطن للشجر، وهي عبارة تشرح بوضوح رأي نظرية «محاكاة الجوهر».

ونستطيع أن نلخص عرضنا لهذه النظرية باقتباس تعبير رينولدز الموجز: «إن كل جمال الفن وعظمته ينحصر، في رأيي، في قدرته على العلو على جميع الصور الفردية، والعادات المحلية، وشتى أنواع التفاصيل والجزئيات.»[٤٣]

فلنبحث هذه النظرية إذن بمزيد من العمق. ولأبدأ بالتعبير صراحة عن شيء ربما كان قد خطر ببال القارئ من قبل، وهو أن العمل الفني أو الصورة لا يستطيع أن يقتصر في تصويره على «الجوهر»؛ فالجوهري، كما قلنا من قبل، سمة أو خاصية يشارك فيها جميع أفراد فئة معينة، وبفضلها يكونون أفرادًا في هذه الفئة. ولكن عندما يتمثل الجوهر في موضوع جزئي معين، فإنه لا يمكن أن يوجد بذاته، وإنما يوجد دائمًا مقترنًا بسمات «عرضية» معينة؛ فالشخص الجزئي أو المعين لا يكون أبدًا مجرد تجسد «للإنسان بوجه عام»، وإنما هو أيضًا شخص أصفر الشعر أو أسود الشعر أو أصلع، وهو يتحدث بلهجة معينة، وقد يكون مجرد طفل. هذه السمات تجعل منه «هذا الشخص بعينه». والواقع أن الجوهري لا يوجد بذاته، دون أية خصائص مصاحبة، إلا عندما يجَرد من الموضوعات التي تشارك فيه. وهذا هو ما يفعله التعريف؛ فتعريف «الإنسان» مثلًا لا يحتاج إلى إشارة إلى لون الشعر، مثلًا، على حين أن هذه الإشارة ضرورية في وصف إنسان معين.

فلنطبق هذه الفكرة إذن على نظرية «محاكاة الجوهر»، إن الدراما أو اللوحة لا تستطيع أن تكشف عن جوهر «الإنسان» أو «الشجرة» إلا عن طريق تصوير موضوع جزئي من هذا النوع. فالشخصية التراجيدية، كما قلنا من قبل، هي، من نواحٍ معينة، «كل إنسان». غير أن هاملت هو أيضًا أمير دنمركي، يبلغ سنه حوالي الثلاثين، وهو «سمين، ضيق الأنفاس»، كان وهو طفل يلعب مع «بوريك». على أن أمثال هذه الخصائص المتعلقة بتاريخ حياته ليست هي وحدها الأهم من وجهة نظر الفن. فكل ما تقوله الشخصية

[٤٣] المرجع نفسه، المقال الثالث، ص٢٦.

التراجيدية وتفكر فيه، من انفعالات ودوافع وأحوال، ينبغي أن يتجمع ليجعل منها، في نظر القارئ، إنسانًا فردًا متكاملًا، معقولًا؛ فالماهية التي يجسدها ينبغي أن تبعث فيها الحياة وتسري فيها دماؤها. وعلى هذا النحو وحده يمكن أن تكون لهذه الشخصية طرافتها، وتكون معقولة قابلة للتصديق من الوجهة الجمالية؛ فمن الممكن أن تكون دلالة البطل التراجيدي «كلية شاملة»، ولكنه لا يمكن أن يبدو لنا «بشرًا مثلنا» كما يقول أرسطو، ما لم يكن إنسانًا فردًا.

وعلى الرغم من أن رينولدز وجونسون يؤكدان «العام»، فإنهما يعترفان بأن التفاصيل العينية يمكن، بل يجب، أن تدخل في العمل. فرينولدز «على استعداد للتسليم» بأن «بعض الحوادث التفصيلية الجزئية كثيرًا ما تؤدي إلى إضفاء طابع الحقيقة على القطعة، وجذب اهتمام المشاهد على نحو غير عادي.[٤٤] كما يقول رينولدز أيضًا «إن من لا يعبر عن كل الجزئيات، لا يعبر عن شيء».[٤٥] ويضيف جونسون إلى مديحه لشيكسبير أن شخصياته فردية إلى حد بعيد، «تتميز كل منها عن الأخرى».[٤٦]

ويظهر الدليل على أن «محاكاة الجوهر» وحدها ليست كافية، في الإخفاق الواضح الذي تنتهي إليه تلك الأعمال التي تحاول أن تقتصر على ذلك. وتلك الأعمال التي تحاول تصوير «أنماط» بشرية، دون أي من التفاصيل الجزئية اللازمة لأي فرد بشري. وقد أُلِّف كثير من هذه الأعمال خلال العصر الكلاسيكي الجديد، تمشيًا مع نظرية «محاكاة الجوهر»، ولكن من المؤسف أن أعمالًا كهذه ما زالت تنتج إلى اليوم. مثل هذه الأعمال توصف بأنها «باردة» و«فارغة»، وشخصياتها لا تتصف بأنها محتملة الحدوث أو معقولة، أو كما نقول عادة، لا «تدب فيها الحياة»؛ فهي مجرد متحدث بلسان الجبن أو التقتير أو الفضيلة، يمشي على رجلين. ولهذا السبب كانت الحكاية الخرافية تبدو في كثير من الأحيان سخيفة إلى حد كبير. ويعبر الدكتور جونسون عن نظرية «الجوهر» أسوأ تعبير عندما يقول في أحد المواضع: «إن الشخصية، في كتابات الشعراء الآخرين، تكون في معظم الأحيان فردية، ولكنها في كتابات شيكسبير هي عادة نوع.»[٤٧] غير أن هذه

[٤٤] المرجع نفسه، المقال الرابع، ص٣٧–٣٨.

[٤٥] المرجع نفسه، المقال الحادي عشر، ص١٦١.

[٤٦] المرجع المذكور من قبل، ص٤٩٢.

[٤٧] المرجع نفسه، ص٤٩١.

الشخصيات، كما يعترف جونسون نفسه، ليست مجرد نوع. ولو كانت كذلك لما ظل لير وماكبث وباجو محتفظين بمكانتهم في أذهان الناس طوال هذه القرون.

ونستطيع أن نختم هذه المناقشة بالقول إن تعريف «الفن الجميل» من خلال محاكاة الجوهر، ينبغي أن يُوسَّع إذا شاء أن يوفي قيمة الفن حقها. فإذا كان هدف الفن، كما يقول رينولدز، هو «إحداث تأثير سار في الذهن»،[٤٨] وهو رأي يشاطره إياه جونسون، فلا بد عندئذٍ من أن يتصف العمل بالحيوية والثراء وقابلية التصديق، ولكن محاكاة الجوهر لا تكفي وحدها لتحقيق ذلك.

فلننتقل الآن إلى مسألة أهم حتى من هذه، فمن الضروري أن نختبر معنى «الجوهر» اختبارًا أدق. ولنتساءل، على وجه التحديد: كيف نعرف جوهر نوع معين، «كالإنسان» مثلًا؟ إن رينولدز يرى، كما لاحظنا من قبل، أننا نستطيع، عن طريق ملاحظة عدد كبير من الأشياء الجزئية، أن نعرف «الصورة العامة الثابتة»،[٤٩] وذلك «حتى دون أن نبحث عنها»؛ غير أننا لو اختبرنا أفراد فئة «كالإنسان»، بحثًا وراء سمة مشتركة بينهم جميعًا، وبينهم وحدهم، لوجدنا قدرًا هائلًا من أمثال هذه السمة، فمن الصحيح، بالنسبة إلى جميع الناس مثلًا، أن لديهم قدرات أبصرية لا تتوافر لدى الحيوانات الأخرى، وأنهم «من ذوي الرجلين بلا ريش»، وأنهم قادرون على الضحك. ومع ذلك فإنا نتردد في القول إن أيًّا من هذه الصفات هي جوهر الإنسان؛ ذلك لأن الجوهر، كما لاحظنا من قبل، يرتبط عادة بما هو «حاسم»، أو «أهم»، فمن الواجب ألا يكون جوهر الإنسان مجرد سمة تميز الناس جميعًا، بل ينبغي أيضًا أن يكون سمة «حاسمة» للإنسان، بمعنى أنها تفسر لنا منه قدرًا كبيرًا. وعلى ذلك فإذا كان العقل هو جوهر الإنسان، فإنا نعرف أن الناس قادرون على استخدام التصورات العقلية والرموز في التفكير المجرد، وأن أفعالهم لا يتعين أن تكون إنتاجًا للاندفاع الوقتي، وإنما يمكن «إعمال الفكر» فيها، بل إن من الممكن بالفعل تنظيم الحياة بأسرها تنظيمًا عاقلًا ذكيًّا. ومن هنا كان العقل أهم بكثير للإنسان من حقيقة كونه «ذا رجلين بلا ريش».

[٤٨] المرجع نفسه، المقال ١٣، ص٢٠٦؛ وانظر بالمثل ص١٣٧.

[٤٩] المرجع نفسه، ص٢٥٩.

وإذن، فلنتساءل مرة أخرى؛ كيف نعرف جوهر نوع معين؟ إن رينولدز على ثقة من أننا نستطيع جميعًا أن نعرفه ونتفق عليه. ولكن الأرجح أن القارئ يعلم أن هناك عددًا كبيرًا من المفاهيم المختلفة حول جوهر «الإنسان». فما أهم شيء عن الإنسان؟ لقد ذكرت منذ قليل الرأي القديم القائل إن الإنسان «حيوان عاقل». ومع ذلك فإن عددًا من النظريات القوية التأثير قد ذهبت في الآونة الأخيرة إلى أن العقل ليس إلا صفة ضئيلة القيمة عند البشر؛ فالأهم منه إرادة الإنسان أو رغبته، في رأي النظريات الإرادية مثل نظرية شوبنهور، أو القوى اللاشعورية اللاعاقلة، في رأي بعض المذاهب الأخيرة في علم النفس. وهناك أيضًا الفهم المسيحي للإنسان بوصفه مخلوقًا من مخلوقات الله، والفهم الآلي له بوصفه تركيبًا فيزيائيًّا كيمائيًّا معقدًا. كل هذه النظريات تزعم أنها تصف جوهر الإنسان، بمعنى «الجوهر» الذي أوضحناه من قبل. غير أن ما نجده لديها ليس هو «الجوهر الواحد»، وإنما هو كثرة من «الجواهر».

فلنطبق هذا التحليل على الفن. لقد قلنا، في مناقشتنا لأرسطو والدكتور جونسون، إن البطل التراجيدي شخصية «كلية شاملة»، وأن المأزق الذي يجد نفسه فيه إنما هو صورة مصغرة «للمحنة الإنسانية». ومع ذلك فإن التراجيديات العظيمة ذاتها تقدم مفاهيم مختلفة كل الاختلاف لطبيعة الإنسان ومصيره. فهناك فوارق ملحوظة في أعمال الكاتبين التراجيديين اليونانيين القديمين، أيسخولوس وسوفوكليس، وفوارق هائلة بين هذين وبين يوريبيدس. وقد عولجت الشخصيات التراجيدية اليونانية بطريقة حديثة، عند الكاتب الوجودي المعاصر جان بول سارتر، كما في مسرحية «الذباب» مثلًا، فإذا بتفسير «جوهر الإنسان» يبتعد كل البعد عن تفسير أيسخولوس لها. فلا يمكن القول إن جميع هذه الأعمال تصور الجوهر الموحد للتجربة البشرية، بل إننا لا نستطيع أن نتحدث عن هذا الجوهر الموحد إلا إذا افترضنا، بطريقة قطعية، أن أعمال فنان واحد من هؤلاء، وليكن أيسخولوس مثلًا، هي التي «تحاكي» «الصورة العامة الثابتة» للمصير الإنساني، ولكن عندئذٍ يتعين علينا، لكي نكون متسقين مع أنفسنا، أن نقول أيضًا إن التراجيديات الأخرى ليست لها قيمة فنية، لأنها تعجز عن «محاكاة الجوهر». ولا شك أن هذه النتيجة لا تتمشى مع رأينا في هذه الأعمال الفنية العظيمة.

ولنضرب مثلًا آخر، مستمدًّا من الفنون البصرية هذه المرة. فلنتأمل دراسة «كولفتس Kollvitz» بعنوان «الوالدان» (انظر اللوحة رقم ١٤)، وستجد أن من الطبيعي تمامًا القول إنها توصلت إلى «جوهر الحزن». ولتنظر أيضًا إلى تمثال سان جودان Saint-Gaudens بعنوان «الحزن» (اللوحة رقم ١٥). وفي هذه الحالة يكون من الممكن حدوث

نفس الاستجابة. ولتلاحظ أن العمل الفني يبدو في كلتا الحالتين كأنه «توصل إلى الجوهر» عن طريق الإقلال إلى أدنى حد ممكن من «التفصيلات والجزئيات»، فهما يصوران الحزن في ذاته، وبصورة مبدئية غير معقدة. ومن هنا كانا يمثلان بوضوح نظرية «الجوهر». ومع ذلك فلو قارنت كلًّا من هذين العملين بالآخر، لاتضح لك مدى غموض عبارة «التوصل إلى الجوهر»؛ ذلك لأن «الجواهر» مختلفة في كل حالة، ففي تمثال سان جودان، نجد الحزن متجردًا، متماسكًا، متجلدًا، أما في قطعة كولفتس فإنه يطغى على المحزون ويحطمه. وهكذا كان التعبير عن الجوهر مختلفًا نظرًا إلى اختلاف التفسيرات الانفعالية للموضوع لدى كل من الفنانين، وتباين «الأسلوب» الفني عند كل منهما، وغير ذلك من العوامل.

ونستطيع أن نلخص مناقشتنا بتوجيه الأسئلة الآتية إلى من يدافع عن نظرية «محاكاة الجوهر»: هل تعني أن الفن يكشف عن الدلالة الكلية الشاملة لموضوعه، مهما كان تصوره لذلك «الجوهر»؟ أم تعني أن هناك ذلك الجوهر الواحد فقط، للمصير التراجيدي، أو للحزن، وهو الجوهر الذي يستطيع جميع الفنانين أن يعرفوه و«يحاكوه»؟ إن صح الأمر الأخير، لأصبح نطاق الفن محدودًا إلى أبعد حد.

إن جونسون ورينولدز، شأنهما شأن القرنَين السابع عشر والقرن الثامن عشر بوجه عام، لا يقدمان إجابة متسقة عن هذه الأسئلة؛ فجونسون يعترف، في مواضع متعددة من كتاباته،[٥٠] بالتنوع غير المحدود «للطبيعة»، وهو اعتراف يستنتج منه أن من الممكن تصوير جواهر متعددة لفئة واحدة. كما أن رينولدز، في أحكامه على فنانين معينين، يفسح مجالًا لأعمال فنية شديدة التنوع، ولكن الاعتقاد الغالب عليهما هو الاعتقاد بأن «أنماط» الأشياء في العالم لها جوهر محدد المعالم. ومن هنا كان من الواجب أن تصور الأعمال الفنية، في عمومها نفس الجوهر إلى حد بعيد. ويقول جونسون إنه «على الرغم من أن الطبيعة ذاتها، من وجهة النظر الفلسفية، لا ينضب معينها، فإن تأثيراتها العامة في العين والأذن متجانسة، ولا تقبل تنوعًا شديدًا في الوصف» (٥١) ويعتقد جونسون على وجه التحديد أن الطبيعة البشرية هي في أساسها واحدة في جميع الأزمنة والأمكنة «فانفعالات الناس ... متجانسة».[٥١]

---

[٥٠] صموئيل جونسون: «ذي رامبلر» The Rambler الأعداد ٦٣، ٧٢، ١٢٥.
(London, Bohn, 1850).

[٥١] المرجع نفسه، العدد٣٦، ص٦٥.

ومع ذلك فإن طبيعة الإنسان، كما رأينا من قبل، قد فُسِّرَت، خلال التاريخ، على أنحاء متعارضة، ولكن القرن الثامن عشر كان ميالًا أكثر مما ينبغي إلى افتراض وجود اتفاق عام على الطبيعة البشرية. وفضلًا عن ذلك فإن مفكري ذلك العصر كانوا يعرفون جوهر «الإنسان» من خلال اتجاهات ثقافتهم الخاصة وقيمها. والواقع أنه «عندما كان النقاد يشيرون إلى الطبيعة البشرية العامة، وإلى الإنسان مجردًا، فإن كل ما كان في أذهانهم، في معظم الأحيان، لم يكن إلا إنسان عصرهم».[٥٢] فمن الممكن تمييز هذا الإنسان باستخدام بعض الألفاظ الرئيسية في ذلك العصر، مثل «الذوق»، و«الاستقامة»، و«الحكم الصائب». وهو إنسان يعبر في ملبسه وحديثه وسلوكه عن الأسلوب التقليدي لمجتمعه، ولكن ليس من العسير أن نرى كيف أن هذا الفهم للإنسان لا يمكن أن يصدق بالنسبة إلى الثقافات الأخرى، التي تتسم بأنها أقل بساطة واستقرارًا وتمسكًا بالتقاليد. وبعبارة أخرى فإن «الإنسان الكلي الشامل»، في القرن الثامن عشر لم يكن كلية شاملًا بحق، لذلك كانت هناك مفارقة ساخرة في تحذير رينولدز القائل: «يكاد كل إنسان يكون معرضًا لأن يحكم ... على أساس التحيزات المحلية ... ما لم يكن قد راضَ عقله ... على فكرة الطبيعة الأزلية الثابتة.»[٥٣] ذلك لأن عدم وجود اتفاق عام على هذه «الفكرة الأزلية» هو بعينه ما يحتم علينا أن نلاحظ أن رينولدز ومعاصريه لم يكونوا على الإطلاق المفكرين الوحيدين الذين خلطوا بين اعتقادات ثقافتهم الخاصة وبين «الفكرة الأزلية الثابتة عن الطبيعة».

وما زالت أمامنا آخر الأمر مسألة واحدة ينبغي أن ننظر فيها إذا ما شئنا أن نصل إلى فهم نقدي متوازن لنظرية «محاكاة الجوهر».

فالمفروض أن هذه النظرية تقدم تعريفًا «للفن الجميل»، أي أنها تحاول أن تنبئنا ما هو الفن الجميل؛ فهي ليست وصفًا بقدر ما هي تقدير وحكم. وبدلًا من أن تصف طبيعة كل الموضوعات التي تعد في عمومها أعمالًا للفن الجميل، نراها تستبعد كثيرًا من هذه الموضوعات من مجال الفن. ونستطيع أن نقول، بناءً على ما أوصلتنا إليه مناقشتنا حتى الآن، ما هي هذه الموضوعات التي تستبعدها، فهي: (١) الأعمال التي

---

[٥٢] المرجع نفسه، ص٦٦.

[٥٣] ويليك R. Welleck، المرجع المذكور.

تتجنب «الكلي أو العام»، وتبدي بدلًا من ذلك اهتمامًا وثيقًا بالسمات الجزئية للموضوع، (٢) والأعمال التي تخالف «الطبيعة العامة» كما كانت هذه الأخيرة تُفهم في القرن الثامن عشر، عن طريق تصوير ما هو غير مألوف غريب، شاذ، بل ما هو مَرَضي.

ويلخص جونسون في عبارة مشهورة رفضه للفئة الأولى، فيقول: «إن مهمة الشاعر هي أن يبحث في النوع لا في الفرد، وأن يلاحظ السمات العامة والمظاهر الكبرى، فهو لا يحصي الخطوط اللونية في زهرة، أو يصف مختلف الظلال في أدغال الغابة.»[٥٤] ومع ذلك فإن عددًا كبيرًا من الشعراء والمصورين قد رأوا أن «مهمتهم» هي أن يتغلغلوا فيما هو فريد في الشخص أو الحادث الذي يصورونه. وقد انتقد رينولدز أحد أمثلة هذا النوع من الفن انتقادًا مريرًا، وكان ذلك هو لوحات رمبرانت، فهو يكتب عن هذا الفنان قائلًا إنه قدم «تمثيلًا دقيقًا للأشياء الفردية»، ولكن «هذه الجزئيات لا يمكن أن تكون هي الطبيعة، إذ كيف يمكن أن تكون تلك التي لا يتماثل فيها فردان طبيعة للإنسان؟»[٥٥] ولا يوضح رينولدز إن كانت هذه الأعمال فنًّا رديئًا، أم أنها ليست فنًّا على الإطلاق، بسبب «جزئيتها». والواقع أنه إذا عرف «الفن» بأنه «محاكاة للجوهر أو الطبيعة العامة»، وإذا كان وصف رينولدز لأعمال رمبرانت دقيقًا، فلا بد أن الرأي الثاني هو الصحيح — أي أن هذه الصور ليست «فنًّا جميلًا» على الإطلاق. فإذا بدت هذه النتيجة متطرفة أكثر مما ينبغي، فلا بد من التخلي عن نظرية «الجوهر» بوصفها نظرية كاملة عن الفن الجميل. أما إذا كانت النظرية ترى أن لوحات رمبرانت موضوعات فنية، ولكن قيمتها ضئيلة، فإن النظرية تكون متعارضة مع إجماع الرأي النقدي، الذي يعزو لهذه الأعمال العظيمة قيمة كبرى.

والحق أن هناك بالفعل أعمالًا كثيرة لا يسهل وصفها من خلال لغة «الجواهر» أو «الكليات». فلوحة رنوار المشهورة «فتاة بصفيحة الماء» تصور هذه الفتاة الصغيرة الجميلة بعينها، في ردائها الأزرق والأبيض، والشريط في شعرها. وهذه اللوحة عمل ساحر يشيع الإعجاب به بين الناس، غير أن من الصعب أن نرى ما هو «الجوهر» الذي «يحاكيه». ويبدو أن نظرية رينولدز تمثل هجومًا على هذا النوع من الفن، لصالح الفن الذي يتناول

[٥٤] صمويل جونسون: تاريخ را سلاس History of Rasselas (Clarendon Press, 1931), p. 62.

[٥٥] المرجع المذكور من قبل، المقال السابع، ص٩٩.

موضوعات «كلية شاملة».[٥٦] ولكن، على الرغم من أن نظرية «الماهية» تلقي ضوءًا على هذا النوع الأخير من الفن؛ كالتراجيديا، فإنها لا تنتظم الفن كله.

أما الأعمال الفنية التي تنتمي إلى الفئة (٢) المذكورة من قبل، فتستبعدها نظرية «الجوهر» لأن هذه الأخيرة تؤكد أن ما هو تقليدي مألوف في التجربة هو وحده الموضوع «الملائم» للفن، ومع ذلك فإن عدد هائلًا من الموضوعات التي يشيع النظر إليها على أنها «أعمال فنية»، تصور ما هو شاذ غير مألوف، بل إنها تؤدي إلى إثارتنا لهذا السبب عينه، فبعض أشعار كولريدج، وكثير من الأعمال الفنية السيريالية، وقدر كبير من الأعمال الأدبية والدرامية القريبة العهد، التي تبحث فيما هو شاذ، تعد أمثلة لهذا الفن. وهنا أيضًا يتعين على نظرية «الجوهر» أن تقرر إن كانت هذه الأعمال رديئة، أو ليست «أعمالًا فنية» على الإطلاق، وهنا أيضًا تصادف النظرية صعوبات خطيرة، أيًّا كان القرار الذي تنتهي إليه. وفضلًا عن ذلك فإن ما يعده مفكرو القرن الثامن عشر «تقليديًّا» في التجربة البشرية هو إلى حد بعيد ما كان تقليديًّا مألوفًا في تجربة عصرهم، كما رأينا من قبل. وقد صور سانتسبري هذا الموقف بصورة ساخرة فقال: «إن ملك سيام الأسطوري، لو كان قد ألف «فنًّا للشعر»، لقال على النحو ذاته: اتبعوا الطبيعة، ولا تتحدثوا عن أمور غير طبيعية كالثلج والجليد.»[٥٧]

فلنُجمِل الآن النتائج التي وصلنا إليها بشأن نظرية «محاكاة الجوهر». هذه النظرية تظهر بوضوح عيوب، نظرية «المحاكاة البسيطة»، إذ تبين أن عمل الفنان خلاق إلى حد يفوق بكثير مجرد «النسخ». فعليه أن ينتقي من حوادث التجربة المألوفة ويضفي عليها دلالة. وفضلًا عن ذلك فهناك أعمال فنية كثيرة، ضمنها بعض من أعظم هذه الأعمال، نستطيع أن نقول عنها — ونقول بالفعل — إنها «تنفذ إلى جوهر كذا ...» ومع ذلك فقد رأينا أن هذه الطريقة في الكلام يشوبها الغموض؛ إذ إن هناك في مجال الفن عددًا كبيرًا من

[٥٦] من الطريف أن جونسون يجد صعوبة في تحديد الموضوعات التي تعد «كلية شاملة» بحق، فيقول: «لو شئنا الدقة، لقلنا إن أي موضوع لا يمكنه أن يكون ذا أهمية شاملة، ولا يستطيع أن يكون ذا أهمية عامة إلا بصعوبة». ومع ذلك فهو يقرر أن الأحداث اليونانية والرومانية وحوادث الكتاب المقدس «تتسم بقدر من العمومية يفي بأغراضنا». المرجع نفسه المقال الرابع ص٣٧.

[٥٧] المرجع الذكور من قبل، ص٤٥٦.

«الجواهر المختلفة»، في حالة المصير التراجيدي مثلًا. وفضلًا عن ذلك فإن «محاكاة الجوهر» ليست تعريفًا كافيًا «للفن الجميل» بأسره، وليست في ذاتها شرطًا كافيًا للقيمة الفنية.

(٣) محاكاة «المثل الأعلى»

تذهب هذه النظرية، شأنها شأن نظرية «الجوهر»، إلى أن الفنان لا «يحاكي» بلا تمييز، بل يقتصر على محاكاة موضوعات معينة فحسب. وقد عبر الدكتور جونسون عن هذه النظرية إذ قال: «يقول الناس، عن حق، إن أعظم مزايا الفن هي محاكاة الطبيعة، ولكن من الضروري تمييز جوانب الطبيعة التي هي «أليق» بالمحاكاة.»[٥٨]

ويعني جونسون بالموضوع «اللائق»، ذلك الذي يعد «مهذبًا» من الناحية الأخلاقية، وما يستحق المدح والاستحسان. فلا بد أن يصور الكاتب والمصور حوادث هي في ذاتها جديرة بالثناء، كقصة كلاسيكية من قصص البطولة مثلًا، أو ينبغي عليه أن «يضفي صبغة مثالية» على الموضوع المنتمي إلى «الحياة الواقعية» وذلك إذ ينقيه من شوائبه الأخلاقية. ويُعرَف هذا المذهب في القرنين السابع عشر والثامن عشر باسم مذهب «الطبيعة الجميلة La belle nature». ولا يقول هذا المذهب بإضفاء الصبغة المثالية من الناحية الأخلاقية فحسب، بل من الناحية الجمالية أيضًا. ومع ذلك فسوف نبحث، في الجزء التالي، محاكاة المثل الأعلى «الأخلاقي» فحسب.

وليس من الممكن الجمع بطريقة منسقة بين نظرية «الجوهر» ونظرية «المثل الأعلى» ما لم يتخذ المرء مسلمات معينة، هي أن ماهية الإنسان والطبيعة خيرة من الوجهة الأخلاقية على الدوام ... ولو لم يسلم بذلك، لما كانت هاتان النظريتان متفقَتَين دائمًا على تحديد الموضوعات التي تعد «أعمالًا من الفن الجميل»؛ ذلك لأن العمل قد يصور جوهرًا شريرًا أو محايدًا أخلاقيًّا، أو قد ينطوي، من الناحية الأخرى، على مثل أخلاقي أعلى لا يتمثل في الطبيعة على نحو شامل. ومع ذلك فإن الدكتور جونسون لا يتخذ هذه المسلمة المتفائلة، فهو يقول: «إن الحالة الحقيقية الطبيعة الأرضية ... تجمع بين الخير والشر، والفرح والألم، وذلك بنسب متفاوتة تفاوتًا لا حدَّ له.»[٥٩] كما يقول «إن المسرحية

---

[٥٨] «ذي رامبلر»، العدد ٤، المرجع المذكور، ص٧.

[٥٩] «مدخل إلى شيكسبير»، المرجع المذكور ص٤٩٤.

"Preface to Shakespeare".

التي يربح فيها الشرير ويخسر الفاضل ... هي تصوير دقيق للحوادث المعتادة في الحياة البشرية».[٦٠] ومع ذلك فإن جونسون يؤكد أن المسرحية ينبغي أن تصور دائمًا انتصار الفضيلة. وها هي ذي الفقرة المشهورة التي يُنحى فيها باللائمة على شيكسبير لخروجه عن «اللياقة الشعرية»، أي عن المذهب القائل بوجوب تصوير الشخص الخير بأنه سعيد، والشرير بأنه شقي: «إن شيكسبير يضحي بالفضيلة من أجل الإرضاء، وهو يحرص على أن يسر الناس بدلًا من أن يعلمهم، إلى حد يبدو معه كأنه يكتب دون أي هدف أخلاقي ... فهو لا يوزع الخير أو الشر توزيع عادلًا ... وهو ينقل شخصياته، بطريقة غير مكترثة، عبر الخير والشر، ويصرفها في النهاية دون مزيد من الاهتمام».[٦١]

وهكذا فإن الفنان ينبغي أن يحرص على الانتقاء، لا من حيث إنه يتجاهل «الخطوط اللونية للزهرة» في سبيل «السمات العامة» فحسب (وهو ما يفرق بين نظريتَي «المحاكاة البسيطة» و«محاكاة الجوهر») بل إن عليه أيضًا، إذا دعا الأمر، أن يتجاهل «الحوادث العادية للحياة البشرية» أو يزيفها باسم الأخلاق. ولما كان جونسون لا يرى أن العالم «خيِّر» في أساسه، فإن نظريته، المثالية، تتميز تمامًا عن نظرية «الجوهر».

وهنا نجد أن التمييز بين نظرية تؤكد ما يكون عليه الفن، ونظرية أخرى تعرض ما ينبغي أن يكون عليه الفن، قد أصبح أعظم ضرورة مما كان من قبل؛ ذلك لأن من الواضح أن نظرية المثل الأعلى هي من النوع الأخير؛ فجونسون ورينولدز لا ينكران أبدًا أن الأعمال التي تلجأ إلى موضوعات مستقبَحة أو ضارة هي أعمال فنية، ولكنهما يعربان عن اقتناعهما بأن أمثال هذه الأعمال ينبغي أن تكون أقل من الجودة الكاملة. وبعبارة أخرى فإن نظرية «المثل الأعلى» تضع معيارًا لقيمة الفن.

فلماذا إذن كان الفن، تبعًا لنظرية «المثل الأعلى»، ذا قيمة عندما يصور موضوعات «لائقة»؟ أيرجع ذلك إلى أن أخلاقية العمل تزيد من «تأثيره السار في النفس»[٦٢] خلال تجربة الإدراك الجمالي؟ أم أن التهذيب الذي يتسم به العمل أمر له قيمته لأنه يقوِّي المشاعر والسمات الفاضلة في الجمهور، وبذلك يجعلهم أفضل في حياتهم اليومية؟

[٦٠] ملاحظات على «الملك لير»، المرجع المذكور، ص٥٩٣.

Notes in "King Lear".

[٦١] مدخل إلى شيكسبير، المرجع المذكور، ص٤٩٧–٤٩٨.

[٦٢] رينولدز، المرجع المذكور من قبل، المقال الثالث عشر ص٢٠٦.

ولنتساءل بعبارة أخرى: هل تعد «محاكاة المثل الأعلى» جزءًا من القيمة الكامنة للعمل، عندما يُدرك جماليًّا، أم أنها ذات قيمة أداتية instrumental ترجع إلى ما تحققه من نتائج مفيدة؟

لا يقدم جونسون إجابة قاطعة عن هذه الأسئلة. غير أن من الواضح أنه حساس إلى أبعد حد للتأثير الأخلاقي للأدب في القارئ؛ فهو يؤكد أن الشرط الأول، في جميع مجالات الحياة، هو «المعرفة الدينية والأخلاقية بالصواب والخطأ ... فنحن دعاة أخلاقيون على الدوام».[٦٣] ومن هنا فإن «واجب الكاتب دائمًا هو أن يجعل العالم أفضل».[٦٤] وهو يواصل كلامه قائلًا: «وعلى ذلك فمن الواجب ألَّا يُقرأ في المدارس إلا الكُتَّاب الذين يقدمون أكبر قدر من قواعد الفطنة ومبادئ الحقيقة الأخلاقية.»[٦٥] ومع ذلك فإن جونسون على الرغم من هذه الفقرات، لا يدافع عن الأدب «الإرشادي»، أي الأدب الذي يقدم «وعظًا» للقارئ، والذي يحاول بطريقة واضحة أن يبث «مبادئ الأخلاقية» على حساب تقديم المتعة الجمالية؛ فهو يعتقد أن «غاية الشعر هي التوجيه من خلال الإمتاع».[٦٦] ومع ذلك فإن الفن لا يمكنه أن «يمتع» إلا إذا كان أخلاقيًّا.

فلنختبر مدى صحة هذا الرأي.[٦٧] ولنتساءل إن كانت هناك بالفعل أية أعمال تمتع على الرغم من أن موضوعها غير «أخلاقي»، أو أن طريقة معالجتها للموضوع غير أخلاقية. في رأي الدكتور جونسون أن العمل، لكي يكون «أخلاقيًّا»، ينبغي أن يصور «اللياقة الشعرية». ومن الأمثلة الواضحة لأعمال لا تفعل ذلك، ويوجه إليها جونسون انتقاده، تراجيديات شيكسبير. وتبعًا لهذا المعيار فإن «الملك لير» تخفق في هذا الصدد إخفاقًا ذريعًا. ومع ذلك فإن «لير» تُعَد عادةً واحدة من أعظم التراجيديات الرفيعة، بل تُعَد عملًا من أروع الأعمال الفنية.

إن جونسون ذاته يردد القول إن مسرحيات شيكسبير مقنعة وقابلة للتصديق إلى حد بعيد؛ فهو يقول إن الشخصيات في هذه المسرحيات «تسلك وتتحدث على النحو الذي

[٦٣] «حياة ملتن» المرجع المذكور، ص٨٢٢.

[٦٤] مقدمة لكتاب «شيكسبير» المرجع المذكور ص٤٩٨.

[٦٥] «حياة ملتن»، المرجع المذكور، ص٨٢٢.

[٦٦] مقدمة لكتاب «شيكسبير» المرجع المذكور، ص٤٩٤.

[٦٧] سوف نبحث فيما بعد (الفصل الثالث عشر) مشكلة التأثير الأخلاقي للفن في جمهوره.

يعتقد القارئ أنه هو ذاته كان خليقًا بأن يسلك أو يتحدث عليه في المناسبة نفسها.»[٦٨] ولقد كانت مسرحية «لير» هي ذاتها التي وصفها جونسون، في الفقرة المقتبسة من قبل، بأنها «تصوير دقيق للأحداث المألوفة في الحياة البشرية». وهو يقول أيضًا إن شيكسبير «يستحوذ بقوة» على ذهن القارئ، ولكن إذا كانت الشخصيات والحوادث في «لير» مقنعة، حية، درامية، فهل يكون من حقنا أن نطالبها بضرورة تحقيق الانتصار للفضيلة؟ إننا لو شئنا أن نقرأ العمل جماليًّا، فلا بد لنا أن نقرأه «بتعاطف»، أي أن نلاقيه على أرضه الخاصة وبشروطه الخاصة، ثم نرى إن كان عملًا فنيًّا موحدًا مؤثرًا، وقد تكون طريقة وصفه للتجربة البشرية مختلفة عن طريقتنا الخاصة، ولكن إذا كان مقنعًا ومؤثرًا من الوجهة الجمالية، «فلا بد لنا من قبوله»، كما يقول أرسطو. ولو لم نكن نقرأ الأدب بمثل هذه الطريقة «المتعاطفة» فكيف كنا نتمكن من قراءة أعمال شديدة التباين كأعمال اليونانيين ودانتي وشيكسبير وتوماس هاردي وسارتر، والاستمتاع بها؟ لو كان جونسون قد انتقد «لير» لأن الشخصيات فيها غير معقولة، أو لأن المسرحية ذاتها مفككة، لكان انتقاده قائمًا على أسس جمالية، ولكن، ألسنا نرى أنه ينتقدها لأسباب خارجة عن الموضوع، عندما يشكو من أن كوردليا الوفية المُحِبة تموت في النهاية؟

كذلك نستطيع أن نجد في مجال الفنون البصرية أعمالًا قيمة من الوجهة الجمالية وإن لم تكن «تحاكي المثل الأعلى». ومن الأمثلة ذات الدلالة في هذا الصدد، المصور والنحات هوجارث Hogarth، فقد كان هوجارث معاصرًا لرينولدز، وكان في فنه وفي تفكيره النظري يسخر من «الأسلوب الفخم» الذي يدعو إليه رينولدز. وكان الكثير من أعماله، كما قد يعرف القارئ، يصور الفساد والانحلال بين أناس منفرين إلى أقصى حد. ومع ذلك فقد لقيت أعماله تقديرًا رفيعًا لما فيها من حيوية وروح متوثبة (انظر اللوحة رقم ١٦). وقد اعترف رينولدز بأن هوجارث أبْدَى «عبقرية» في تصويره «لموضوعات منحطة وضيعة» غير أن رينولدز يرى أن الثناء الذي نوجهه إليه ينبغي أن يكون محدودًا، شأنه شأن موضوعه»،[٦٩] أي أنه لما كان هوجارث يصور موضوعات ذات مستوًى منحط، فلا بد أن يكون عمله أدنى مرتبة بالضرورة.

---

[٦٨] مقدمة لكتاب «شيكسبير»، المرجع المذكور، ص٤٩٢–٤٩٣؛ وانظر أيضًا ص٥٠٣.

[٦٩] المرجع المذكور، المقال رقم ٣، ص٣٤؛ ولكن انظر أيضًا المقال رقم ١١، ص١٦٦.

وهكذا فإن رينولدز، على الرغم من اعترافه بمقدرة الفنان، يميل إلى تقدير عمله على أساس الموضوع الذي يصوره هذا العمل أساسًا. وعندما تحكم نظرية «المثل الأعلى» على العمل من خلال موضوعه فحسب، فإنها تقع في الخطأ الذي أشرنا إليه من قبل،[٧٠] إذ تحكم على العمل الفني بأكمله من خلال عنصر واحد من عناصره. وقد ارتكب الناقد فيليبيان Félibien (١٦٦٦م)، الذي ينتمي إلى العصر الكلاسيكي الجديد، هذا الخطأ؛ إذ وضع «ترتيبًا تنازليًّا» بين الموضوعات، «فلما كانت هيئة الإنسان أفضل عمل أنجزه الله، فإن من يصور الإنسان هو أعظم المصورين، ويلي ذلك من يصوِّر الحيوانات الحية بدلًا من الأشياء الميتة التي لا تتحرك، ثم مَن يصور الطبيعة، وأخيرًا الأزهار والثمار».[٧١]

غير أن الموضوع وحده لا يمكن أن يحدد قيمة العمل. فمن المؤكد أن إحدى لوحات سيزان التي تصور «الأزهار والثمار»، وأعني بها «الزهرية الزرقاء»، أرفع بكثير من عدد كبير من الصور الشخصية. ومن الناحية الأخرى فإن العمل التصويري أو الأدبي الذي يمثل موضوعًا رفيعًا أو مفيدًا من الوجهة الأخلاقية، قد يكون تافهًا أو مدعيًا أو مبالغًا. وهذا يصدق على قدر كبير من الفن «الإرشادي». فلا بد أن يعالج الفنان موضوعه على نحو من شأنه أن يتسم العمل الكامل بالحيوية والقوة. وعلى ذلك فإن نظرية «المثل الأعلى» غير كافية حتى بوصفها نظرية في القيمة الفنية، إذا كانت تركز اهتمامها على أخلاقية الموضوع وحدها، فلا بد أن نعمل حسابًا لكل العناصر الأخرى التي تؤلف العمل الفني في صورته العينية.

هذا النقص في نظرية «المثل الأعلى» يتجلى في جميع صور نظرية «المحاكاة»؛ ذلك لأن أية نظرية ترى أن المحاكاة «أساسية»، تركز اهتمامها على ما يقع خارج نطاق العمل الفني، أي على «ما ي يُحاكَى». وقد يكون هذا «الأنموذج» هو «التجربة المعتادة»، أو «الماهيات»، أو «المثل الأعلى». وعلى ذلك فإن هذه النظرية تركز الانتباه على التصوير الفني لهذا الأنموذج. غير أننا لا نستطيع أن نفهم العمل الفني إلا إذا أخذنا في اعتبارنا جاذبيته الحسية، وارتباطاته التخيلية، وبنيانه الشكلي، وعوامل كثيرة أخرى، لا موضوعه فحسب. وهذه العوامل الأخرى ليست مجرد زخرف يضاف إلى الموضوع؛ إذ إن كل هذه العناصر

[٧٠] انظر من قبل ص١١٤، ١٢٢، ١١٦–١٢٤.

[٧١] ليونيلو فنتوري: تاريخ النقد الفني.

Lionello Ventari, “History of Art Criticism,” trans. Marriott (N. Y., Dutton, 1936) p. 127.

معًا تندمج في تلك الوحدة التي هي العمل الفني؛ فما يهمنا في التجربة الفنية هو العمل الفني الكامل، ومن ثَم فإن هذا العمل الكامل هو ما ينبغي أن نأخذه بعين الاعتبار عند إيضاحنا لقيمة الفن.

لقد ظلت نظريات «المحاكاة» تحتفظ بمكانها في أذهان الناس لأنها تذكرنا بما هو واضح جلي — ألا وهو أن الفن يستفيد من التجربة الإنسانية ويحاول تصويرها وإيضاحها. وهذا يصدُق بوجه خاص على نظرية «محاكاة الجوهر». ولو اعترفنا بالارتباط بين الفن والحياة، لحكمنا عليه من خلال «مشابهته للواقع» (نظرية المحاكاة البسيطة) أو شموله (نظرية «الجوهر») أو أخلاقيته (نظرية «المثل الأعلى») ومن جهة أخرى ينبغي أن نعترف، كما فعل أرسطو، بأن للعمل الفني حياة خاصة به. فعندما نتذوق العمل جماليًّا، نكون معنيين بالعمل ذاته. ولو شئنا أن نوفي أهميته الباطنة حقها، لحكمنا عليه على أساس وحدته الكامنة وحيويته وفعاليته. وهذا التوتر بين الحياة، وبين «الفن» هو عصب نظريات «المحاكاة» جميعًا.

وأخيرًا فقد رأينا أن هذه الأشكال الثلاثة لنظرية «المحاكاة» تقصر كلها في ناحية أخرى؛ فهي لا تصف بدقة كل الأعمال الفنية. ومن هنا فإنها لا تستطيع تقديم أساس سليم للنقد الفني؛ ذلك لأن هناك أعمالًا فنية كثيرة لا يمكن أن توصف بأنها «تحاكي التجربة المعتادة»، وأخرى كثيرة لا تعد تجسيدًا «للجوهر»، وغيرها لا «تحاكي المثل الأعلى»، بل إن هناك أعمالًا فنية كثيرة لا يمكن تمييزها على أساس أية نظرية من هذه النظريات؛ فالأعمال الفنية تبلغ من التنوع والتعقد حدة تخرج معه عن نطاق تعريفات نظرية «المحاكاة». وإذن، فهذه النظرية تقدم إلينا بعض الحقائق عن بعض الأعمال الفنية، ولكنها لا تقدم إلينا الحقيقة الكاملة عن كل هذه الأعمال.

المراجع

(⋆) أرسطو: كتاب الشعر.

(⋆) جونسون، صمويل: مقدمة لكتاب «شيكسبير».

Johnson, Samuel, “Preface to Shakespeare”.

(⋆) رينولدز، جوشوا: المقالات.

Reynolds, Joshua, The Discourses.

فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص٥–٤٩.

بوتشر، س. هـ: نظرية أرسطو في الشعر والفن الجميل، الفصول ١–٣.

Butcher, S. H., Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, 3rd ed., London, Macmillan, 1902.

جيلبرت، كاترين: «المحاكاة الجمالية والمحاكون الجماليون عند أرسطو» مقال في «المجلة الفلسفية». العدد ٤٥ (نوفمبر ١٩٣٩م، ٥٥٨–٥٧٣).

Gilbert, Katherine E., "Aesthetic Imitation and Imitators in Aristotle, "Philosophical Review, vol. XLV (Nov., 1936).

لفجوي، آرثر: «الطبيعة بوصفها معيارًا جماليًّا» (مقال في «مذكرات لغوية حديثة»، المجلد ٤٢؛ نوفمبر ١٩٢٧م)، ص٤٤٤–٤٥٠.

Lovejoy, Arthur O., "Nature as Aesthetic Norm," Modern Language Notes, vol. XIII (Nov., 1927).

ماكيون، رتشارد: «النقد الأدبي ومفهوم المحاكاة في العصر القديم» مقال في مجلة «فقه اللغة الحديث،» العدد ٣٤ (أغسطس ١٩٣٩م)، ص١–٣٥.

McKeon, Richard, "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity," Modern Philology, vol. XXXIV.

أزبورن: «علم الجمال والنقد»، الفصل الثالث.

Osborne, Aesthetics and Criticism.

بيبر: «أساس النقد في الفنون». الفصل الخامس.

Pepper, The Basis of Critictism in the Arts.

ويليك، رنيه: «تاريخ النقد الحديث». المجلد الأول، الفصلان ١، ٥.

Wellek, Pené, A Hist. of Modern Criticism, Yale U.P., 1955. vol. I.

أسئلة

(١) لا يمكن أن يكون هناك إحساس خالص بمعنى التلقي السلبي المحض لانطباعات من الخارج» (أزبورن: «علم الجمال والنقد»، ص٦٠).

ما الذي يؤدي إليه ذلك بالنسبة إلى نظرية «المحاكاة البسيطة»؟

(٢) ما معنى (أو معاني) «الواقعية» في الفن؟ وبأي معنًى تُعد روايات زولا «واقعية»؟ وبأي معنًى تعد صور الموضوعات اليومية (genre paintings) «الهولندية» واقعية؟

ما العلاقة بين هذه الواقعية وبين «المحاكاة البسيطة»؟

(٣) اقرأ لأفلاطون: «المأدبة»، ٢١٠–٢١٢، و«فيدروس»، ٢٤٨، و«السفسطائي»، ٢٣٤-٢٣٥. أية نظرية في «المحاكاة» يأخذ بها أفلاطون؟

(٤) ابحث عن أمثلة للأدب والتصوير في العصر الكلاسيكي الجديد، تكشف عن تأثير نظرية «الجوهر» في الفنان. كيف تقرر إن كانت هذه الأعمال تجسد «جوهرًا»؟ وما هي أكثر السمات الشكلية والأسلوبية لفن العصر الكلاسيكي الجديد شيوعًا؟ وكيف ترتبط هذه السمات بتصوير «الجوهر»؟

(٥) قال أوسكار وايلد، عند نهاية القرن التاسع عشر: «إننا في الفن لم نعد نهتم بالنمط، بل إن ما يهمنا هو الاستثناء». أية نظرية في الفن يرفضها وايلد؟ هل تستطيع الإتيان بأية أمثلة لهذا الرأي في الفن الحديث؟ هل تعد هذه الأعمال في مثل عظمة الأعمال التي تصور «النمط» في الطبيعة البشرية؟

(٦) إذا سلمنا بأن «النبل» الأخلاقي ليس أساسيًّا لكل فن، فهل يكون أساسيًّا لكل فن عظيم؟ أي الأعمال الفنية تعد عادة «عظيمة»؟ هل لأي عمل من هذه الأعمال موضوع شرير أو سيئ؟

(٧) هل «تحاكي» الموسيقى أي شيء؟ وبأي معنى من معاني «المحاكاة»؟ هل تحاكي الموسيقى «الجوهر» في أية حالة؟ قارن افتتاحية «هبر ديز Hebrides» لمندلسون و«البحر La Mer، لديبوسي. كما أن «دون كيخوته» لشتراوس تحاكي أصوات الحياة اليومية، فهل هي «تحاكي» الطبع البشري أيضًا؟ ناقش.

(٨) كل نظريات «المحاكاة» نظريات معرفية، أي إنها تدعي أن الفن يقدم معرفة، فهل تزيد الأهمية المعرفية للعمل من قيمته الجمالية؟ وهل هي تفعل ذلك دائمًا؟

أي المفاهيم عن الفن تعتقد أنه ينكر الوظيفة المعرفية للفن؟

الفصل السادس

النظرية الشكلية

(١) الفن الحديث – أصل النزعة الشكلية

تعد النظرية الشكلية (formalist) نقيضًا لنظرية «المحاكاة» في نواحٍ متعددة. فعلى حين أن نظرية «المحاكاة» أقدم نظرية في الفن، فإن النظرية الشكلية، بالصورة التي سندرسها بها ها هنا، هي واحدة من أحدث النظريات. وعلى حين أن الإنسان «العادي» كان على الدوام يؤمن، بطريقة غير نقدية، بنظرية المحاكاة، فإن النظرية الشكلية هي تحدٍّ مباشر لاعتقادات «الناس البسطاء»، فهي تحاول أن تبين أن ما يعده «الرأي المعتاد» فنًّا، ليس في حقيقته فنًّا على الإطلاق وأن معظم الناس يأتون إلى الفن من غير الطريق الصحيح، وبالتالي تفوتهم قيمته. غير أن أهم اختلاف هو أن نظرية المحاكاة تؤكد، كما رأينا، العلاقة الوثيقة بين الفن وبين التجربة الإنسانية خارج مجال الفن؛ فالفن إما أن يكون «مرآة» مباشرة «للحياة»، وإما أنه ينهل من الحياة ويحاول إيضاحها. أما النزعة الشكلية فتعارض هذا الموقف تمامًا؛ فهي ترى أن الفن الصحيح منفصل تمامًا عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة؛ فالفن عالم قائم بذاته، وهو ليس مكلفًا بترديد «الحياة» أو الاقتباس منها. وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية؛ فالفن، إذا شاء أن يكون فنًّا، ينبغي أن يكون مستقلًّا مكتفيًا بذاته.

وهكذا نستطيع أن نفهم النظرية الشكلية على أنها تحدٍّ قوي لنظرية «المحاكاة»، بل إنها في الواقع أقوى تحدٍّ لهذه النظرية القديمة العهد في تاريخ علم الجمال. غير أن الأمر ليس مجرد حرب بين المفكرين النظريين في الفن، وإنما بدأت الحرب بين الاتجاه إلى المحاكاة والاتجاه إلى الشكلية فيما بين الفنانين أنفسهم. وقد دارت رحى هذه الحرب في مجال الفنون البصرية، أي التصوير والنحت، خلال السنوات المائة الأخيرة. ولم تظهر

النظرية الشكلية إلا بعد أن توطد في هذه الفنون فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته.

ومن هنا فإننا لا نستطيع أن نفهم هذه النظرية إلا إذا عرفنا شيئًا عن اتجاهات التصوير والنحت التي نشأت منها النظرية. وسيكون العرض التاريخي الذي نقدمه فيما يلي موجزًا بالضرورة،[١] ولكنه عرض لا غناء عنه. ومن الممكن، فضلًا عن ذلك، أن يكون في هذا العرض تعريف للطالب الذي لم يألف التصوير بأشد الحركات إثارة وحيوية في تاريخ الفن القريب العهد — وأعني بها ما يسمى «الفن الحديث».

هذا هو نوع الفن الذي يرتبط في الذهن العادي باللوحات التي «لا تشبه شيئًا»، وبصور الفتيات التي يبدو فيها المنظور الجانبي والأمامي لوجوههن على نفس المستوى، وبصور الأرجل التي لا جسم لها، والساعات المذابة، فلا عجب أن نجد كثيرًا من الناس، المتشبعين بنظرية «المحاكاة»، يعدون هذا الفن دجلًا، أو نتاجًا للعجز الفني، أو استعراضًا يرمي إلى أن «يصدم البرجوازية». ولقد كان واحد من أشهر أعمال النحت الحديث، وهو قطعة «طائر في الفضاء» لبرانكوزي Brancusi (انظر اللوحة رقم ١٧) موضوعًا لقضية مشهورة في العشرينات من هذا القرن. ولما كانت القطعة، على حد تعبير أحد قضاة المحكمة، «لا تحمل شبهة لطائر»، فقد قرر موظفو الجمارك أنها ليست عملًا فنيًّا، وبالتالي لا يمكن أن تدخل الولايات المتحدة بدون رسوم جمركية. وفي المحاكمة التي جرت اعتراضًا على هذا القرار، طرح ممثل الحكومة هذا السؤال: «إن السيد برانكوزي يدعي أن هذا الشيء يمثل طائرًا، فهل لو صادفت طائرًا محلقًا كهذا وأنت تصطاد أكنت تطلق

---

[١] هناك عدد من المؤلَّفات التي يعد كل منها مدخلًا رائعًا إلى «الفن الحديث»، ويمكن أن تُقرأ مقترنة بهذا الفصل؛ فكتاب: ألفرد بار: «ما التصوير الحديث؟»

Alfred H. Barr, What is Modern Painting? 3rd ed. (N. Y., Museum of Modern Art, 1946).

هو مؤلف مبسط شديد الإيجاز. وهناك مؤلفات أخرى تقدم عرضًا أكثر تفصيلًا، مثل كتاب برنارد ميرز: الفن الحديث في تكونه.

Bernard S. Myers, “Modern Art in the Making” (N. Y., McGraw Hill, 1950).

وموريس رينال: التصوير الحديث.

Maurice Raynal, Modern Painting (Skira, n.d).

وألفرد بار: التكعيبية والفن التجريدي.

Cubism and Abstract Art (N. Y., Museum of Modern Art, 1936).

عليه النار؟» ومع ذلك فإن القضاة حكموا لصالح المثَّال، في حكم يعد منذ ذلك الحين كلاسيكيًّا، وفيه اعترفوا «بتأثير المدارس الفنية الحديثة»، التي غيرت مفهومنا عن «الفن».

فما هي هذه المدارس؟ لنعد إلى الوراء قرنًا من الزمان. ولنستمع إلى كلايف بل Clive Bell، وهو واحد من أبرز أنصار الزراعة الشكلية، إذ يقول: «في أواسط القرن التاسع عشر كاد الفن أن يكون ميتًا كأقصى ما يمكن أن يموت الفن».[٢] وكان قدر كبير من هذا الفن «أكاديميًّا»، بالمعنى السيئ لهذا اللفظ، هدفه هو المحاكاة الحرفية لأناس متأنقين ومناظر جذابة على شاطئ البحر أو في الريف، ولكن ظهرت حركة حيوية جديدة قطعت على هذه الفترة الراكدة سكونها — هي حركة «الانطباعيين impressionists» الفرنسيين؛ فقد كان هؤلاء المصورون يهدِفون إلى الوصول إلى تأثير اللون والضوء والظل في موضوعات تجربتنا البصرية. ولما كانوا أساسًا معنيين بأمثال هذه «الانطباعات»، فقد كانوا أقل من معاصريهم اهتمامًا بالقيمة أو الأهمية الباطنة «للنماذج» التي يصورونها. فكان يتساوى في نظرهم أن يصوروا لون الجو عن طريق رسم كومة من القش في الهواء الطلق، أو كاتدرائية روان (وقد استخدم مونيه Monet الاثنين معًا) وهكذا فإن الانطباعية استبقت فكرة من أهم الأفكار «الفن الحديث»؛ وهي أن «الموضوع» أو الحادث الذي يعرضه التصوير له أهمية ضئيلة نسبيًّا. وهناك ناحية أخرى كان للانطباعيين فيها تأثير كبير على الفن اللاحق، وإن كان في هذه المرة تأثيرًا غير مباشر. فنظرًا إلى اهتمامهم بمظهر الضوء واللون في العالم، فقد ركزوا انتباههم على السطوح الخارجية للأشياء. وهكذا اتجهوا إلى الإقلال من تكتل الموضوعات التي يصورونها وصلابتها، بل إن موضوعًا يبلغ من الصلابة والضخامة ما تبلغه كاتدرائية روان أو قصر «الدوج» في البندقية (انظر اللوحة رقم ١٨) أصبح عند مونيه خافتًا مائعًا. لهذا السبب يبدو هذا التصوير في كثير الأحيان بلا قوام، بل يبدو هشًّا؛ فهو يفتقر إلى التكتل الذي نجده بكل وضوح في النحت والعمارة، والذي حققه المصورون الأسبق عهدًا، مع ذلك، في مجالهم الفني الخاص.

هذا النقص هو الذي أظهر إلى الوجود أعمال أبي «الفن الحديث». فإذا كان ثمة رجل واحد يمكن أن يقال عنه إنه ألهم الحركات الفنية الرئيسية في الأعوام الخمس

---

[٢] كلايف بل: الفن.

Clive Bell, Art (London, Chatto and Windus, 1947), p. 177.

والسبعين الأخيرة، فهذا الرجل هو سيزان. وبفضله اتخذ لفظ «الشكل أو القالب form» مكانة جديدة، أصبح بفضلها هو الأصل في تسمية النظرية الشكلية.

أخذ سيزان على عاتقه أن يعيد للتصوير متانة بنيانه وصلابته؛ فالناس والأشياء التي تؤلف موضوعات أعماله لها صلابة حقيقية، بل إن لها قيمة وكرامة خاصة بها، كما في لوحة «لاعبي الورق» المشهورة (انظر اللوحة رقم ١٩). وهو يستخدم اللون من أجل التعبير عن «ثقل» الأشياء أو تكتلها. ولا يقل عن هذا أهمية ذلك العمق الكبير الذي تتسم به لوحات سيزان. وهكذا نراه يستطيع أن يخلق تجاوبًا إيقاعيًّا بين العلاقات المكانية التي تمتد من وراء مسطح الصورة، فتنتقل عين المشاهد فوق المسطحات المتداخلة للوجه، ويشعر نتيجة لذلك بالحركة والتوتر. هذه «العلاقات التشكيلية» بين الكتل المصورة تؤلف جزءًا من معنى «الشكل أو القالب» عند سيزان.

وهكذا فإن قيمة العمل تتمثل في التنظيم الشكلي للعناصر التصويرية، من خط وكتلة ومسطح ولون؛ فالاهتمام إذن ينصب على ما هو كامن وفريد في التصوير، أي على ما لا يمكن إيضاحه أو إدراكه على أي نحو آخر. وتترتب على ذلك نتيجتان هامتان؛ أولاهما أن سيزان يلجأ، في سعيه إلى تحقيق هذه القيم الشكلية، إلى «تحريف» ملحوظ لما هو معطًى في الطبيعة؛ فالهيئة البشرية، والشجرة، والمنظر الطبيعي الذي كان أنموذج سيزان، يطرأ عليها تغير يرمي إلى تلبية حاجات التصوير. وبذلك يتخلى الفنان عن «المحاكاة». وفضلًا عن ذلك فإن عمل سيزان هو خطوة أخرى نحو الإقلال من أهمية موضوع التصوير؛ فعدد من أعظم لوحاته يصور موضوعات لها أهمية ضئيلة في «الحياة الواقعية»؛ كالتفاح والبرتقال وأكواب الماء، وبالمثل قد يدهشنا أن نعلم أن معاصره ديجا Degas، الذي اشتهر بتصويره الساحر المؤثر لراقصات الباليه؛ كان يعد موضوع تصويره مجرد «حجة من أجل الرسم». كما قال المثال رودان Rodin إن «امرأة، أو جبلًا، أو حصانًا» تتساوى كلها في الأهمية بالنسبة إلى أغراض النحت.

وهكذا فإن المصورين والنحاتين أرسوا، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر، دعائم قوية للاستقلال الذاتي للفن؛ فليس الفن معتمدًا على «الحياة» أو مسئولًا أمامها، بل إن أهدافه وقيمه خاصة به وحده. وكما قال الفنان ليجيه Léger فيما بعد، عام ١٩٣٥م: «فخلال السنوات الخمسين الماضية كان جهد الفنانين كله ينحصر في الصراع من أجل تحرير أنفسهم من … القيود القديمة.»[٣] ومع ذلك فإن الفنانين الذين ذكرنا

[٣] مقتبس في كتاب جولد ووتر وتريفز Goldwater & Traves المذكور من قبل ص٤٢٤.

أسماءهم منذ قليل كان لديهم في أعمالهم قدر غير قليل من «المحاكاة»؛ إذ كانوا يصورون موضوعات يمكن إدراك مشابهتها الموضوعات التجربة المعتادة. وبعد حلول القرن الجديد، اتجه الفنانون إلى استبعاد جميع آثار «التمثيل representation»؛ فالقيم التشكيلية واللونية للتصوير يمكن أن تستغل على أكمل نحو عندما لا يكون العمل مضطرًّا إلى الاهتمام بمشابهة الواقع. ويقول المصور كاندينسكي Kandinsky: «إن الفنان يحرر نفسه من الموضوع؛ لأن هذا الأخير يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصويرية الخالصة وحدها.»

ويصف مؤرخ الفن «موريس رينال»، لوحة بيكاسو «صبايا أفينيون Les Demoiselles d'Avignon»، (انظر اللوحة رقم ٢٠)، التي تمت عام ١٩٠٧م، فيقول: «إنها كانت تعبر عن ثورة في فن التصوير واستبصار جديد بالواقع.»[٤] ولقد كانت الدراسات التمهيدية التي قام بها الفنان قبل إنجاز العمل نهائيًّا تلخص تطور هذه «الثورة».[٥] ففي البداية كان المقصود من العمل أن يكون تمثيليًّا، بل كان له شيء من الدلالة الأخلاقية. وفي الدراسات التالية أخذ البناء الشكلي للعمل يزداد أهمية، حتى انتهى الأمر إلى حذف العنصر الأخلاقي «لصالح تكوين يتألف من هيئة شكلية خالصة، تزداد بالتدريج، أثناء تطورها، تجريدًا وانتزاعًا للقوام الإنساني».[٦] وفي العمل النهائي انقسمت الوجوه والأجسام إلى تصميمات من الزوايا والمسطحات. وبالمثل فإن الألوان في أجزاء الجسم كانت في كثير من الأحيان بعيدة كل البعد عن أية مشابهة مع الحياة. وفي حركة «التكعيبية»، التي انبثقت عن لوحة «صبايا أفينيون»، أصبحت الموضوعات الطبيعية تعامل بطريقة أكثر تجريدًا حتى من ذلك؛ فهي «تُحلَّل» إلى تصميمات للسطوح، بطريقة تبلغ في كثير من الأحيان من الابتعاد عن الواقع حدًّا لا نستطيع معه أن نعرف ما هو الأنموذج إلا عن طريق عنوان اللوحة. غير أن هذا أمر لا أهمية له. وكما يقول «ليجيه Léger»، «إن السؤال: ما الذي يمثله هذا؟ هو سؤال لا معنى له.»[٧] والمهم في الأمر هو خلق تصميم هندسي يتميز في صميمه

[٤] المرجع المذكور من قبل، ص٢٠٧.

[٥] ألفرد بار: بيكاسو: خمسون سنة من فنه.

Alfred H. Barr, jr., “Picasso, Fifty Years of his Art” (N. Y., Museum of Modern Art, 1946) pp. 54–57.

[٦] المرجع نفسه، ص٥٧.

[٧] المرجع المذكور من قبل، ص٤٢٤.

بأنه يجذب العين ويأسرها. وأخيرًا، تم التخلي حتى عن أية علاقة واهية «بالواقع»؛ ففي الفن «اللاموضوعي»، مثل فن كاندينسكي، وموندريان Mondrian والتفوقيين Suprematists،[٨] لا يوجد موضوع للتصوير على الإطلاق، بالمعنى الصحيح للكلمة الموضوع؛ فاللوحة إنما هي تشكيل من الخطوط الملونة والأقواس وغيرها من الأشكال. وهي لا تصور أشياءً أو أناسًا. ومن هنا كان الفنان يضع لها عناوين مثل «خط محوري» أو «تكوين بالأبيض والأسود والأحمر» (انظر اللوحة رقم ٢١). وكما يقول مؤرخ الفن «فنتوري»، فإن الهدف التقليدي للفن الغربي، وهو «المحاكاة»، قد نُبِذ لصالح «الخلق».

ولما كان الفن الحديث، حتى في وقتنا الحالي، ما زال يُقابَل بِعداء وازدراء شديدين، فليس من المستغرب أن نعلم أنه كان طوال تاريخه يفتقر إلى الجماهير المتعاطفة المقدرة له؛ فالذهن البشري محافظ في ميدان الفن كما هو في معظم الميادين الأخرى، ونظرًا إلى أن الفن الحديث، وبخاصة في هذا القرن، قد انشق على الماضي بمثل هذا العمق، فليس من الممكن أن يقدره أولئك الذين يقبلون عليه بنفس الطريقة التي كانوا ينظرون بها إلى فن العهود السابقة، فلو بحثوا فيه عن تصوير لموضوعات طريفة أو بديعة أو بطولية، فإن أملهم سيخيب. ولو لم يتصفوا بالصبر والتسامح الذي يتيح لهم اكتساب ألفة بالعمل،[٩] فسوف يرفضونه على الفور.

وهكذا كان على الفنان الحديث أن يشق طريقه ضد المشاعر العدائية التي كان يلقاها من أولئك الذين كان يمكن أن يكونوا جمهورًا له؛ من عدم اكتراث، وجهل، وسوء فهم، و«عمًى»، بمعنى يقرب من المعنى الحرفي لهذه الكلمة. وقد احتج المصور «ويسلر Whistler»، منذ عام ١٨٧٨م، على رفض الناس أن ينظروا إلى عمله على أنه تكوين لوني كامن، فقال:

> «إن الغالبية العظمى من الجمهور الإنجليزي لا تستطيع ولا تريد أن تنظر إلى الصورة على أنها صورة، بمعزل عن أية حكاية يفترض أنها تحكيها. وتُعَد

---

[٨] اتجاه متطرف للمدرسة التكعيبية، استحدثه الفنان مالفيتش Malevich حوالي عام ١٩١٣م، ويتسم هذا الاتجاه بانه فن هندسي تجريدي خالص تمامًا. والمرجع الأساسي عنه كتاب ألفه مالفيتش يحمل اسم هذه الحركة. (المترجم)

[٩] انظر القسم الثاني من الفصل الثالث من قبل.

> لوحتا «انسجام باللونين الرمادي والذهبي» مثلًا واضحًا للمعنى الذي أقصده؛ فهي منظر ثلجي ليس فيه إلا شكل أسود واحد، وكوخ مضاء. فأنا لا أعبأ بشيء عن ماضي أو حاضر أو مستقبل الشكل الأسود الذي وُضع هناك؛ لأن الأسود كان لازمًا في هذه البقعة. وكل ما أعرفه هو أن الجمع الذي ألفته بين الرمادي والذهبي هو أساس الصورة، ولكن هذا بعينه هو ما يعجز أصدقائي عن إدراكه».[١٠]

فالنظرية الشكلية في الفن ظهرت بوصفها احتجاجًا على هذا النوع من سوء الفهم لدى الجمهور الفني، وكمحاولة لتعليم الناس تذوق التصوير والنحت المعاصرين. أي أن النزعة الشكلية دفاع نظري عن الفن الحديث.

(٢) النزعة الشكلية – نظرية «النقاء» الفني والجمالي

كان المفكران الشكليان البارزان، كلايف بل Clive Bell وروجر فراي Roger Fry ناقدَين فنيَّين وجدا أنفسهما يكتبان لجمهور لم يكن يستطيع أو يريد تذوق أهم حركة فنية في عصرهما. وقد وجدا أن الناس يبحثون في الفن عن تصوير لموضوعات «الحياة الواقعية»، ويستجيبون للتصوير وكأنه هو «الحياة»: «فإزاء العمل الفني، يشعر الناس الذين لا ينفعلون بالشكل الخالص إلا قليلًا، أو لا ينفعلون به على الإطلاق، بالحيرة الشديدة؛ فهم أشبه بالأصم في قاعة الموسيقى ... وهكذا يقرءون في قوالب العمل أو أشكاله تلك الوقائع والأفكار التي يمكنهم أن يشعروا بالانفعال إزاءها، ويحسون نحوها بالانفعالات التي يمكنهم الإحساس بها، وهي الانفعالات المألوفة في الحياة ... فهم يعاملون ... اللوحة وكأنها صورة فوتوغرافية.»[١١] فهم إذن يعجزون عن الشعور بالقيم المميزة والثمينة في الفن. وهكذا أعلن «بل» شعار الحملة التي يتعين على أنصار الشكلية أن يشنوها: «هل نستطيع أن تحض الجماهير الغفيرة على أن تبحث في الفن عن النشوة، لا عن التهذيب؟»[١٢]

---

[١٠] مقتبس في كتاب جولد ووتر وتريفز المذكور من قبل، ص٣٤٦–٣٤٧.

[١١] «بل»: المرجع المذكور من قبل، ص٢٩؛ وانظر أيضًا، روجر فراي: «الإبصار والتصميم» ص٧٠–٧١. Vision and Design (N. Y., Brentano, n.d).

[١٢] المرجع المذكور، ص٢٦٥؛ وانظر بالمثل ص٨١.

ويتبع أنصار الشكلية استراتيجية جريئة. فهم يحاولون أن «يحضوا الجماهير الغفيرة» بإقناعها بأن ما تعده «فنًّا» ليس في واقع الأمر فنًّا على الإطلاق، وبأن ما تعده تذوقًا جماليًّا ليس إلا إفسادًا للإدراك الجمالي الصحيح؛ فاللوحات التي تقتصر على تصوير موضوعات «الحياة الواقعية» وحوادثها ليست «فنًّا جميلًا» بالمعنى الصحيح. وعندما يرى الناس في التصوير مجرد تمثيل «للحياة الواقعية» فإنهم يكونون عندئذٍ مفتقرين إلى التجربة الجمالية الأصلية، وعلى حين أن عامة الناس كانت تعتقد أن الفن الحديث ليس إلا تزييفًا للفن أو طمسًا لمعالمه، فإن «بل، وفراي» يتخذان الموقف المضاد؛ فالفن الحديث هو وحده الذي يمكن أن يُسمَّى «فنًّا جميلًا».

ويطلق بل اسم «التصوير الوصفي»، أي الفن غير الصحيح، على «اللوحات الشخصية ذات القيمة النفسية والتاريخية ... والصور التي تحكي حكايات وتوحي بمواقف، وجميع أنواع الرسوم التمثيلية»؛[١٣] ففي هذه الأعمال «لا يكون ما يؤثر فينا هو الأشكال أو القوالب، وإنما الأفكار أو المعلومات التي توحي بها أو تنقلها هذه القوالب».[١٤] وتتوقف أهمية هذه الأعمال في نظرنا على الاهتمام الذي نبديه بالشخص أو الحادثة التاريخية التي تصورها. ومن هنا فإن انتباهنا يتحول من التصوير إلى «الحياة الواقعية»، ولا تكون قيمة التصوير عندئذٍ كامنة في العمل ذاته. ويقول فراي إنه «بقدر ما يعتمد الفنان على الأفكار المتداعية للموضوعات التي يصورها، لا يكون عمله حرًّا خالصًا تمامًا.[١٥] ولا ينكر بل أو فراي أن لهذه الأعمال أهمية «نفسية» كبيرة بالنسبة إلى المشاهد، ولكنهم يرون أن أمثال هذه الأعمال لا تشبه التصوير الحقيقي إلا سطحيًّا، من حيث إنها تستخدم الأصباغ والقماش. غير أنها ليست تصويرًا حقيقيًّا، واستجابتنا لها لا بد أن تكون «غير نقية».

فما هو الفن الحقيقي إذن؟ إن المناقشة السابقة تمهد لنا طريق الإجابة؛ «فالفن الجميل» (وكلامنا الآن مقتصر على الفنون البصرية وحدها) يُعرف بأنه «العناصر المميزة لوسيطي التصوير والنحت، منظمة في أنموذج شكلي ذي قيمة جمالية». ويحدد فراي «عناصر التصميم» هذه بأنها الخط، والكتلة، والنور والظل، واللون؛[١٦] فاللوحة أو النحت

---

[١٣] المرجع نفسه، ص١٧.

[١٤] الموضع نفسه.

[١٥] المرجع المذكور من قبل، ص٢٤٢.

[١٦] المرجع المذكور، ص٣٣–٣٤.

يكون عملًا فنيًّا عندما ترتبط هذه العناصر فيما بينها على نحو من شأنه أن يتصف العمل بما يسميه «بل»، في عبارة أصبحت مشهورة، «بالشكل ذي الدلالة significant form»[17] ويُعرِّف بل «الشكل ذا الدلالة» بالرجوع إلى التجربة الجمالية؛ فهو العلاقة الشكلية التي تثير في المشاهد المنزه عن الغرض «انفعالًا جماليًّا»[18] وهذا الانفعال من «نوع فريد»، وهو مخالف تمامًا لانفعالات «الحياة». ولكي ندرك الشكل، وبالتالي نحس بهذا الانفعال، «لا نحتاج إلى أن نأتي معنا بشيء من الحياة، أو بمعرفة بأفكارها وشئونها، ولا نحتاج إلى أن نعتاد انفعالاتها ... وكل ما نحتاج إلى أن نأتي معنا به هو إحساس بالشكل واللون، ومعرفة بالمكان ذي الأبعاد الثلاثة».[19]

وأفضل سبيل، وربما السبيل الوحيد، إلى فهم نوع التجربة الجمالية التي يتحدث عنها هذان الرجلان هو قراءة تحليلاتهما الشكلية للوحات معينة، ولا سيما التحليلات التي كتبها فراي، الذي يُعد واحدًا من أقدر النقاد في عصرنا. وقد اقتبسنا في فصل سابق أنموذجًا لتحليله لإحدى اللوحات إلى «حركات إيقاعية» من الخطوط والمسطحات. وينبغي على الطالب أن يقرأ أعمالًا نقدية أخرى لفراي، ولا سيما الأعمال الواردة في كتابه «التحولات Transformations».[20] فطوال نقد فراي نراه يتحدث عن «الدراما التشكيلية» التي يخلقها التعامل والتوتر بين خطوط العمل وكتله. وهكذا يصف، في أحد أعمال بوسان Poussin، الإيقاعات التي تخلقها حركات أذرع الشخصيات المصورة. التي «تتلاعب فوق» «الحجوم» الثقيلة الصلبة و«عبرها».[21]

وبطبيعة الحال فإن أبرز سمات هذا النقد هو تجاهله التام للموضوع التصويري، ولكن من الواضح أن قدرًا ضئيلًا جدًّا من الفن العربي هو الذي بلغ من التجريد الكامل أو «اللاموضوعية» التامة ما بلغته المدارس «بعد الانطباعية». ففي الماضي (بل في الحاضر أيضًا، كما هي الحال عند روو Rouault) كان المصورون الكبار يعرضون مناظر طبيعية أو أحداثًا دينية أو مناظر منزلية. فهل يأبى الشكليون اسم «الفن» على القدر الأكبر من

---

[17] المرجع المذكور، ص٨.

[18] المرجع نفسه، ص٦–٧.

[19] المرجع نفسه، ص٢٥–٢٧.

[20] روجر فراي: «التحولات» الناشر: (Brantano. N. Y.,).

[21] المرجع نفسه: ص١٩.

التصوير الغربي؟ إنهم يبدون أحيانًا كأنهم يودون أن يقصروا مجال الفن على ما بعد الانطباعية، وعلى الفن البيزنطي في القرن السادس، وعلى الفن البدائي، كفن إفريقيا أو بولينيزيا، الذي يتميز «بافتقاره إلى التمثيل»، وبقوالبه أو «أشكاله الرفيعة التأثير».[٢٢]

غير أن الشكليين لا يتطرفون إلى هذا الحد؛ فهم يرون أن العمل التمثيلي يمكن أن يكون عملًا «فنيًّا» إذا كان ينطوي أيضًا على قيم شكلية وتشكيلية. ولكي نحدد إن كانت له «صورة أو قالب ذو دلالة»، ينبغي أن نتجاهل الموضوع المصوَّر أو ننظر عبره. وهكذا يقول «بل» عن تصوير إبشتين Epstein للمسيح: «ليست هناك أدنى أهمية لكون هذا التمثال، منظورًا إليه على أنه عمل فني، يصور يسوع المسيح أو جون سميث».[٢٣] كما يقول «بل» في موضوع آخر: «إذا كان لشكل تمثيلي قيمة، فإنه يعد شكلًا لا تمثيلًا؛ فالعنصر التمثيلي في العمل الفني قد يكون ضارًّا أو لا يكون؛ غير أنه دائمًا خارج عن الموضوع.»[٢٤] وهكذا فعندما يصور الناس أو الموضوعات في لوحة «فإنا سنعاملهم كأنهم لا يمثلون أي شيء».[٢٥] فمن الواجب النظر إليهم على أنهم أنموذج من الخطوط والكتل والألوان (ولنلاحظ مرة أخرى التقارب مع الفن الحديث).

ولكن حتى هذا الموقف ذاته يبدو مقيدًا أكثر مما ينبغي في نظر معظم الناس. فهل ينبغي أن نتخلى عن اهتمامنا بالموضوع من أجل تذوق الشكل؟ ألا نستطيع أن نستجيب للدلالة الانفعالية أو التخيلية لموضوع ديني، كصلب المسيح، أو لمنظر طبيعي، أو منزل هولندي، بالإضافة إلى تصميم العمل؟ كان «فراي» يقول أحيانا، ولا سيما في كتاباته الأولى، إننا نستطيع بالفعل أن نفعل ذلك. وتكون مثل هذه التجربة ممكنة عندما يحدث تكامل أو اندماج بين الانفعالات التي تثيرها «الفكرة الدرامية» وتلك التي يثيرها «التصميم التشكيلي»، أي عندما يعبر الموضوع عن الجد والوقار ويكون الشكل متكتلًا ضخمًا (massive)، ولكن فراي أخذ يؤكد على نحو متزايد، في كتاباته المتأخرة، أن مثل هذا الاندماج لا يحدث.[٢٦] وقد حاول فراي أن يثبت، في أعمق تحليل قام به لهذا الموضوع،

---

[٢٢] «الفن Art»، ص٢٣؛ وانظر أيضًا ص١٣٠.

[٢٣] كلايف بل: منذ سيزان Since Cézanne (N. Y., Harcourt, Brace, 1922) p. 94. (ملحوظة للمترجم: يطلق اسم «جون سميث» على أي شخص مجهول أو نكرة أو ما يعادل «فلان الفلاني» في لغتنا العامية.)

[٢٤] «الفن»، ص٢٥.

[٢٥] المرجع نفسه، ص٢٢٥.

[٢٦] «الإبصار والتصميم Vision and Design» ص٣٠١؛ ولكن قارن ص٣٥، ٢٦٨.

أن هناك ما يشبه العلاقة العكسية بين القيم «التشكيلية» والقيم «النفسية» للتصوير؛ فهو يلاحظ من جهة أن لوحة «المسيح يحمل الصليب» لبرويجل Breughel هي «إبداع نفسي عظيم، ولكن من الواضح في جميع مواضع هذه اللوحة أن برويجل قد أخضع الاعتبارات التشكيلية للاعتبارات النفسية؛ فهي في رأيي ضئيلة القيمة تمامًا، عاجزة عن التعبير، إذا ما نُظِر إليها بوصفها إبداعًا تشكيليًّا».[٢٧] ومن جهة أخرى فإن لوحة بوسان: «يوليسيز يكتشف أخيل» سخيفة إذا ما نُظر إليها على أنها تمثل قصة معينة، ولكنها رائعة إذا ما نُظر إليها على أنها تركيب شكلي، بل إن هذا «الدمج» نادرًا ما يتحقق عند رمبرانت ذاته: «فكيف نستطيع أن نحتفظ بانتباهنا مركزًا بدرجة متساوية على العالم غير المكاني للكيانات والعلاقات النفسية، وعلى إدراك العلاقات المكانية؟»[٢٨]

كنا حتى الآن نبحث في النزعة الشكلية بوصفها نظرية في الفنون البصرية وحدها. فهل يمكن الامتداد بها بحيث تضم الفنون جميعًا؟

لنبدأ بأن نلاحظ أن الشكليِّين كثيرًا ما يستخدمون لفظ «الأدبي» لوصف التصوير الراوي أو التاريخي، أي نوع التصوير الذي لا يعدونه فنًّا حقيقيًّا. والأدب لا يستخدم الألفاظ بوصفها موضوعات لها أهمية في ذاتها، كالخطوط في تصميم تجريدي؛ فنحن لا نقرأ الرواية لمجرد رؤية أشكال الألفاظ على الصفحات أو سماع أصواتها عندما تنطق، بل إن للكلمات «معنى»، أي أنها تدل على شيء خارج عنها، قد يكون حوادث أو أشياء. وما يعنينا هو ما تدل عليه الألفاظ. وعلى ذلك فليست للأدب دلالة كامنة، منطوية على ذاتها، وإنما هو يتجه بنا نحو مواقف «واقعية» من نوع ما، حتى عندما يكون تخيليًّا، كما هي الحال في المحن التي مر بها أوليفر تويست، وما إلى ذلك.

وعلى هذا الأساس يقول «بل»: إن الأدب لا يكون أبدًا فنًّا خالصًا.[٢٩] وتذوقنا حتى للشعر العظيم ينبغي أن يكون «غير نقي»؛ لأن «الشكل يكون مثقلًا بمضمون عقلي، وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وترتكز عليها».[٣٠] ويقبل «بل» دون

---

[٢٧] «التحولات»، ص١٥.

[٢٨] المرجع نفسه، ص٢٣؛ وانظر أيضًا ص٢٧ وما يليها.

[٢٩] «الفن»، ص١٥٣.

[٣٠] المرجع نفسه، ص١٥٨.

موازبة النتيجة القائلة إن النزعة الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التي يجدها الناس في الأدب، والتي يعترف هو ذاته بأنها عظيمة جدًّا. فلما كان الأدب، كما يقول، لا يستخدم «شكلًا مجردًا»، فإنه «فن يختلف كل الاختلاف»[٣١] عن التصوير. ومن ثَم فإن الواجب أن تعترف النظرية الجمالية بالفوارق التي لا يمكن إزالتها بين مختلف الفنون.[٣٢] أما «فراي، فيرى أن نظريته لا يمكن أن تصدق على الفنون جميعًا؛ إذ إن أهم ما في أي عمل فني هو بناؤه الشكلي؛ ففي التصوير لا نستجيب للون الواحد منعزلًا وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان. وبالمثل فإن المهم في التراجيديا ليس «الشدة الانفعالية للحوادث المصورَّة، وإنما الإحساس الحي بحتمية وقوعها».[٣٣] وقد يبدو هذا أمرًا غريبًا، ولكن لنتوقف لحظة لنفكر فيما يقوله فراي. أليس للتراجيديا ما أطلق عليه مفكر شكلي متأخر اسم «القوام shape»؟[٣٤] إن هناك نمطًا من التوترات ينبثق من عدد لا حصر له من الحوادث التي تبدو أول الأمر مفتقرة إلى التنظيم والتحدد، ويعمل هذا النمط على دفعنا قدمًا، وأخيرًا يضيق حتى يصل إلى النهاية المحتومة، فهل يمكن أن تكون الحوادث المصورة على نفس هذا القدر من الحيوية والتأثير لو لم يكن لها هذا النمط الشكلي؟ من الجدير بالملاحظة أن رأي فراي هذا قد استُغل في الدراسات النقدية التي أجريت في الآونة الأخيرة للشكل في الدراما، والرواية والشعر. ومع ذلك ينبغي أن نعترف بأن الأدب ليس مما يسهل تحليله على أساس الشكل، وحده.

ولكن على حين أن الأدب يثير صعوبات أمام الشكليين، فإن الموسيقى لا تثير أية إشكالات كهذه. وقد شبَّه بل وفراي الموسيقى مرارًا بالفن الموسيقي «النقي أو الخالص»، ولم يكن من قبيل المصادفة أن يلجأ فراي في كثير من الأحيان، خلال نقده، إلى استخدام ألفاظ مستمدة من لغة الموسيقى، «كالإيقاع» و«التوافق» وغيرهما؛ ذلك لأن الشكليين

---

[٣١] كلايف بل: «اختلاف» الأدب.

The “Difference” of Literature (New Pepublic, 33, 1922) p. 18.

[٣٢] المرجع نفسه، ص١٨.

[٣٣] التحولات، ص١٠.

[٣٤] ف. أ. هاليداي: «خمسة فنون» ص٢٩.

F. E. Halliday, “Five Arts” (London, Duckworth, 1946).

ينظرون إلى الموسيقى على أنها الفن «الخالص» بالمعنى الصحيح. وهم في ذلك يواصلون الأخذ بنفس الاعتقاد الذي ظل يجد له أنصارًا طوال القرن التاسع عشر، والذي تلخصه عبارة وولتر باتر المشهورة: «كل فن يهفو على الدوام إلى حالة الموسيقى»؛ فالموسيقى لا «تحاكي» موضوعات ولا «تروي قصة»؛ بل هي لا تستطيع أن تفعل ذلك؛ إذ إن الوسيط الذي تستخدمه، على خلاف وسيط التصوير أو الأدب، لا يسمح لها بذلك. فمن الضروري إذن أن يكون قوامها ترتيبات شكلية من العناصر التي يتألف منها وسيطها — وهي الأنغام، والأعمدة الصوتية ... إلخ — تمامًا كما يقول التعريف الشكلي للفن. والمتلقي الجمالي يستجيب للأصوات المشكلة ذاتها، دون أن تحول انتباهَه أية دلالة تصويرية أو تمثيلية. وقد يحاول المستمع «غير النقي» أن يجد في الموسيقى «انفعالات بشرية من الرعب والغموض، والحب والكراهية»، ولكنه يكون عندئذٍ — على حد تعبير «بل» — قد «تهاوى من القمم العليا للنشوة الجمالية إلى السفوح الراكدة المأمونة للبشرية الدافئة».[٣٥]

وبرغم أن الموسيقى، كما هو واضح، هي «أنقى» الفنون، فمن الطريف أن نرى كيف اضطُر الناقد الموسيقي الشكلي، إدوارد هانسليك Eduard Hanslick قبل نصف قرن من عهد بل وفراي، إلى أن يكافح ضد التذوق «غير الخالص» للموسيقى. فهو بدوره يتحدى الذوق السائد لجمهور الفن، ويلجأ في ذلك إلى حجج تدهشنا موازاتها الدقيقة لحجج بل وفراي، فهو يقول إن الموسيقى «كلٌّ متكامل قائم بنفسه»، لا يرتبط على الإطلاق «بحقائق العالم الخارجي».[٣٦] «إن جمال القطعة الموسيقية هو جمال موسيقي على التخصيص — أي إنه يكمن في تجمعات الأصوات الموسيقية، ويستقل تمامًا عن جميع الأفكار الدخيلة، الخارجة عن نطاق الموسيقى».[٣٧] ومن هنا فإن من واجب المستمع أن يركز انتباهه على المسار الشكلي وطريقة التصرف في «الصوت والحركة». ويشير بل، في مجال الفنون البصرية، إلى أن أولئك الذين يفتقرون إلى هذا الوعي المميز للشكل يمكنهم

---

[٣٥] «الفن»، ص٣٢؛ «الإبصار والتصميم»، ص٢١٨؛ «خمسة فنون»، ص٢٥.

[٣٦] إدوارد هانسليك «الجميل في الموسيقى» ص٦٨، ١٧٢.

"The Beautiful in Music," Trans. Cohen (London, Novello, 1891).

[٣٧] المرجع نفسه، ص١٢.

على الأقل أن يهتموا بالموضوع المصور، أي بما يتعلق به التصوير. هؤلاء الناس لن يتذكروا من اللوحة بعد أن يروها سوى موضوعها.[٣٨] (وربما رغب القارئ في أن يمتحن نفسه في هذا الصدد). أما في الموسيقى، فنظرًا إلى عدم وجود موضوع كهذا، فإن مثل هذا المخرج مستحيل، ولكن هناك، كما يقول هانسليك، وسيلة أخرى يستطيع بها السامع غير المدرب أن يخرج عن الهدف في الموسيقى، وأن يفوت قيمتها على نفسه — تلك هي أن يستخدم الموسيقى وسيلة لإثارة انفعالات سطحية مبهمة. فبدلًا من أن يفهم البناء المحدد للموسيقى، يستخدمها في إثارة حالة نفسية سارة، خاملة إلى حد ما. (ونستطيع أن نتصور ذلك إذا تذكرنا «الخلفية» الموسيقية التي تثير حالة نفسية معينة، والتي تسمع في المطاعم، وأحيانًا في المصانع، وهي أماكن يكون الانتباه فيها مركزًا على شيء غير الموسيقى). ويقول هانسليك بازدراء إنه، في نظر هذا المستمع، «يبعث السيجار الجيد ... أو الحمام الدافئ ... نفس المتعة التي تبعثها سيمفونية».[٣٩] ونظرًا إلى أنه لم يستمع إلى الموسيقى بحق، فإنه لن يستخلص منها «انطباعًا محددًا باقيًا، عن القطعة الموسيقية الخاصة، بل سيستخلص «التأثير اللاحق الغامض لمشاعره»[٤٠] فحسب.

إن من معايير أهمية أية نظرية، ارتباطها بتجربة المرء الشخصية (وإن لم يكن هذا هو المعيار الوحيد). فهل تؤدي النظرية إلى إثارة أسئلة عن تجربتك لم تخطر ببالك من قبل، أو لم تشعر بها إلا شعورًا ضئيلًا، أو استبعدتها جانبًا؟ إن على القارئ أن يقرر بنفسه إن كان الهجوم الذي وجهه هانسليك قد مس وترًا حساسًا في تجربته الموسيقية الخاصة.

(٣) التحليل النقدي للنزعة الشكلية

سبق أن وصفت النزعة الشكلية بأنها حملة تهدف إلى تربية الذوق. وربما كان أول ما ينبغي أن يقال، عندما ننتقل إلى القيام بتقدير نقدي لهذه النظرية، هو أن الحملة قد نجحت. فقد ترتب على العمل التبشيري الذي قام به «بل وفراي» أن أصبح أناس كثيرون

---

[٣٨] الفن، ص٣٠.

[٣٩] المرجع المذكور، ص١٢٥.

[٤٠] المرجع نفسه، ص١٤٠.

يفهمون طبيعة الفن الحديث وقيمته، ولم يعودوا يعدونه شاذًّا أو مضحكًا، بل إنهم أقلعوا عن العادات الإدراكية التي تأصلت في النفوس نتيجة لتأمل الفن التقليدي، وبالتالي أصبحوا يدركون حيوية الفنانين «بعد الانطباعيين» ويتذوقونها. ولقد قال فراي، في عبارة تجمع بين التواضع الشخصي والميل الإنجليزي إلى الابتعاد عن المبالغة، إنه قد ترتب على جهوده وجهود غيره أن «أصبح يوجد في الأوساط المثقفة اليوم اتجاه أذكى إلى حد ما من ذلك الذي كان سائدًا في القرن الماضي».[٤١] ومن المؤكد أنه ما زال هناك الكثير مما ينبغي عمله، ولكن الفن الحديث، الذي كان في وقت ما موضوعًا لاحتقار وسخرية الجميع فيما عدا القلة النادرة، قد أصبح اليوم يرتكز على أرض ثابتة، بل إن أولئك الذين يعترفون بجهلهم به، يمتدحونه عن طريق إبداء إعجابهم بالإعلانات، وتصميمات المجلات والأثاث المنزلي، التي استعارت كلها الكثير من التصوير والنحت الحديثين.

غير أن تأثير أية نظرية ليس دليلًا على صحتها. ألا يمكن أن يكون للنظرية تأثير قوي على الرغم من كونها باطلة أو متناقضة منطقية؟ الواقع أن بعض نقاد النزعة الشكلية قد عزوا انتشارها إلى مزيج من الميل إلى التحذلق — إذ إن من يستطيعون تذوق الفن الحديث أو الكلام عنه على الأقل، يثبتون أنهم ليسوا من «البسطاء» — والتعبيرات المبالغة في الادعاء، مثل «الشكل ذي الدلالة». ويطلق الأستاذ دوكاس Ducasse على الشكليين اسم «المدمنين» الذين أصبحوا «حالات ميئوس منها، يعتقدون — على عكس الواقع — أنهم هم العارفون المزودون بالنوع الوحيد الصحيح من البصيرة الجمالية، أو هم وحدهم السالكون في هذا المضمار، ومن سوء الحظ أن هناك أيضًا من يؤمنون بأن هؤلاء يتصفون بهذا الوصف، وأولئك هم السذج الذين يروعهم ويخيفهم الكلام المعقد عن الفن إلى حد أنهم لا يجرءون على الاعتراف بأن نفوسهم الجمالية هي نفوسهم الخاصة».[٤٢]

غير أن من القسوة والخطأ أن ننبذ الشكليين على هذا النحو؛ فعندما تقرأ الأعمال النقدية التي كتبها فراي، بما فيها من أوصاف شديدة الحساسية والرفاهية للقيم الشكلية

[٤١] الإبصار والتصميم، ص٢٨٦.

[٤٢] فلسفة الفن، ص٢١٩.

للفن، لا يمكنك أن تشك في أنه ينقل إليك تجربة شخصية أحس بها إحساسًا عميقًا. وقد كتب السير كينث كلارك Sir Kenneth Clark، وهو ذاته ناقد مشهور، يقول:

«لَكَم حدث، وأنا أتأمل صورة في صحبته (يقصد فراي)، أن استمتعت بوجه بديع، أو حركة ساحرة، أو ترابط ممتع ... وعندما أتلفت إلى صاحبي أجده يتململ ويتذمر من افتقارها إلى الإحكام الشكلي.»[٤٣]

وفضلًا عن ذلك فلدينا شواهد مؤيدة مستمدة ممن يستمعون إلى الموسيقى بنفس الطريقة التي كان فراي ينظر بها إلى التصوير. فتجربتهم مشابهة لتجربته إلى حد بعيد؛ ذلك لأنهم يجدون في الموسيقى «مجموعات متناسقة معمارية من العلاقات الضوئية.»[٤٤] والحق أنَّ تذوُّق طريقة التنظيم الشكلي للوسط الفني، دون اعتبار للأمور الخارجة عن مجال التصوير أو الموسيقى، هو تجربة جمالية حقيقية أصيلة. وقد يبدو الحديث عن هذه التجربة غامضًا أو متحذلقًا في نظر أولئك الذين يقبلون على الفن بطريقة مختلفة كل الاختلاف. وإني لأذكر أن طالبًا قد سأل بشيء من الحدة، أثناء مناقشة دارت حول المذهب الشكلي:

«ولكن إذا لم تكن تسمع قصة في الموسيقى، فما الذي يمكن سماعه فيها؟» إنَّ على مَن ينظرون إلى الفن على هذا النحو واجبًا ضروريًّا، هو أن يحاولوا أن يفهموا ويقدروا ما يقوله الشكليون.

والأهم من ذلك أن موقف فراي مُثمر في النقد الفني؛ فهو يبرز ما ينطوي عليه العمل، ويلقي عليه ضوءًا. ولو قرأت أحد انتقادات فراي لصورة معينة، ثم نظرت لهذه الصورة، لوجدت أن القيم التشكيلية والتصميمية التي وصفها موجودة في العمل. وفضلًا عن ذلك فإن أسلوبه في النقد لا ينطبق على فن ما بعد الانطباعية وحده. فمن الجدير بالملاحظة أن النقد الذي يسير في اتجاه النزعة الشكلية أخذ ينطبق في الآونة الأخيرة على الفن التقليدي بدوره، وأسفر في هذا الميدان عن نتائج طيبة، إذ كشف عن قيم عجزت

---

[٤٣] مقدمة كتاب «المحاضرات الأخيرة» لروجر فراي.

"Last Lectures" (N. Y., Macmillan, 1939) pp. XVI–XVII.

[٤٤] فيرنن لي: أنواع من التجربة الموسيقية.

Vernon Lec, "Varieties of Musical Experience," in "Vivas & Krieger," op. cit., p. 302.

نظرية «المحاكاة» وغيرها من طرق النقد عن إدراكها. ولما كانت صحة أية نظرية في الفن تتوقف إلى حد بعيد على فائدتها في تحليل أعمال خاصة، فإن النزعة الشكلية تصبح لها في هذا الصدد مكانة رفيعة.

فلننتقل الآن من النقد الإيجابي إلى النقد السلبي للنزعة الشكلية.

(١) أول نقد يوجه إلى الهيكل المنطقي للنظرية الشكلية، فهو يشير إلى عيوب التعريفات الأساسية للنظرية، كما عرضها «بل». ولعلك تذكر أن هذا الأخير يقول إن «الفن» يعرف على أساس وجود «شكل ذي دلالة» في الموضوعات، ولكن إذا شئنا أن تكون لهذا التعريف قيمة معرفية، فلا بد من إيضاح معنى «الشكل ذي الدلالة»، وإلا لكان هذا التعبير فارغًا في أساسه، وبالتالي يصبح التعريف كله فارغًا بدوره. فعندئذٍ يبدو كأنه تعبير ذو معنًى، مع أنه في واقع الأمر لا ينبئنا بشيء.

إن «بل» لا يقدم تحليلًا مُرضيًا لمعنى «الشكل ذي الدلالة»، ولكن من الواضح أنه لا ينظر إلى الشكل ذي الدلالة على أنه سمة موضوعية خالصة للعمل، وإنما هو يتصوره في علاقته بالمشاهد — أي أن «الشكل ذا الدلالة» هو نمط الخطوط والألوان الذي يثير «انفعالًا جماليًّا». وهذا هو أقرب موقف يتخذه بل نحو تعريف هذا اللفظ، ولكن كل ما يؤدي إليه ذلك هو أنه ينتقل بمشكلتنا خطوة إلى الوراء. فما هو «الانفعال الجمالي»؟ لقد رأينا أن «بل» يعتقد أنه انفعال مختلف كل الاختلاف عن انفعالات الحياة «الواقعية». ومع ذلك فإن هذا موقف سلبي بحت. فليس يكفي أن يقال عن الله إنه ليس بشرًا، أو عن السمكة إنها ليست من الثدييات. فإذا لم يُقدَّم إلينا وصف تجريبي واضح «للانفعال الجمالي»، فلن نستطيع أن نعرف كيف نستخدم النظرية ونختبرها، بل لن نستطيع أن نعرف ما تقوله النظرية، ولكن آخر ما نستخلصه من «بل» هو أن «الانفعال الجمالي» هو الانفعال الذي يثيره «الشكل ذو الدلالة.» ومن هنا كان ثمة دور منطقي (أو حلقة مفرغة) في التعريفات الأساسية للنظرية؛ إذ يعرَّف، الشكل ذو الدلالة «بالإشارة» إلى «الانفعال الجمالي»، والعكس بالعكس.

والأسوأ من ذلك أن الدائرة (أو الحلقة) ضيقة جدًّا، إن جاز هذا التعبير … فالشكل «ذو الدلالة» و«الانفعال الجمالي» يُتركان دون تحليل، ولا تُقدَّم معايير للاهتداء إليهما تجريبيًّا. ومن الوسائل التي يمكن بها الخروج عن هذه الحلقة — وهي وسيلة متاحة لبعض النظريات — تعريف لفظ عن طريق مفاهيم مأخوذة من نظريات أخرى أو

مجالات أخرى للبحث. وعلى هذا النحو تتحرك النظرية خارج دائرة ألفاظها الخاصة. مثال ذلك أن العلوم السياسية قد تعرف ألفاظها الرئيسية عن طريق مفاهيم مستمدة من علم الاجتماع، والاقتصاد، وعلم النفس ... إلخ، غير أن النزعة الشكلية لا تستطيع أن تفعل ذلك؛ فهي تسد أمام نفسها هذا الطريق بتأكيدها أن المعطيات التي تتعامل معها تنتمي كلية إلى ميدان واحد فحسب من ميادين التجربة — هو الفن والتذوق «الخالص» — وبالتالي لا يمكن أن تفهم بأية مفاهيم فيما عدا مفاهيمها الخاصة. ولا جدال في أن نوع الفن والتجربة الجمالية التي ينصب عليها اهتمام الشكليين موجودان، وهما ظواهر حقيقية أصيلة، ومع ذلك فإن النظرية التي تسعى إلى تفسير طبيعتهما، في الخطوة الأولى الحاسمة التي تتخذها، تنتهي إلى طريق مسدود محوط بالغموض.

ويبذل «بل» محاولة واحدة[٤٥] «لتوسيع» الدائرة بتقديم تفسير «للشكل ذي الدلالة». فهو يقترح — وإن كان يفعل ذلك بطريقة غير قاطعة — أن يكون هذا الشكل «معبرًا عن انفعال مبدعه.»[٤٦] ولكن هذه محاولة يتضح أنها تهدم نفسها بنفسها؛ ذلك لأنه يرى أيضًا أن «الشكل ذا الدلالة» يمكن أن يتمثل في الطبيعة، أي في موضوعات غير فنية.[٤٧] فإن صح هذا، أمكن حدوث الشكل ذي الدلالة دون أن يكون «معبرًا عن انفعال مبدعه»، إذ لا يوجد مثل هذا المبدع في الطبيعة؛ فالتعبير الانفعالي لا يمكن أن يكون جزءًا من معنى «الشكل ذي الدلالة»؛ لأن ما هو جزء من معنى لفظٍ ينبغي أن يتمثل في أي شيء يدل عليه اللفظ. وهكذا يظل معنى «الشكل ذي الدلالة» مفتقرًا إلى الوضوح.

(٢) هذه الصعوبات المنطقية تثير إشكالات أمام النزعة الشكلية من حيث هي نظرية في النقد الفني. ولقد رأينا أن فراي أحرز نجاحًا كبيرًا في القيام بتحليلات لأعمال محددة، ولكن هذا وحده لا يكفي بالنسبة إلى نظرية في النقد. فلا بد أن تقدم هذه النظرية معاني محددة المعالم لما هو «جيد» و«رديء» في ميدان الفن — أعني ما هو «جميل» و«قبيح» — حتى يمكن تطبيق هذه الألفاظ بطريقة واضحة مفهومة، وإلا عجزنا — ببساطة — عن فهم ما يعنيه الناقد عندما يستخدم هذه الألفاظ التقويمية. كما ينبغي أن تعرفنا النظريات بالمبررات التي يستطيع الناقد الالتجاء إليها تأييدًا لرأيه في أن هذا العمل (جيد)

[٤٥] سوف نعرض بعد قليل محاولة أخرى. انظر ص٢٢٦-٢٢٧ فيما بعد.

[٤٦] «الفن»، ص٤٩؛ وانظر أيضًا ص٦١-٦٢.

[٤٧] المرجع نفسه، ص١٣؛ وانظر أيضًا ص٥٣.

أو في أنه «أفضل» من عمل آخر. فإذا لم تكن هناك مبررات صحيحة كهذه، فقد يكون نقده مبنيًّا على الهوى أو شخصيًّا فحسب، أي أنه لا يعدو عندئذٍ أن يكون تعبيرًا مثل «أنا أحب هذا»، ولكنه تعبير يتخذ طابعًا معقدًا. وحينئذٍ يكون حكمه التقويمي مفتقرًا إلى السلطة، ولا يستطيع أن يطالبنا بشيء.

ومع ذلك، ففي هذه المسائل كلها، تخفق النزعة الشكلية.

إن «وظيفة الناقد» في رأي «بل» هي أن يبين كيف تكون «سمات الخط واللون وعلاقاتهما رفيعة ... أو معيبة».[٤٨] ولكن كيف يستطيع الناقد أن يفعل ذلك، تبعًا لنظرية «بل» الخاصة؟ إن اللوحة تكون «رفيعة» عندما يكون لها «شكل ذو دلالة». ومع ذلك فإن هذه العبارة الرئيسية لا يوجد لها؛ كما رأينا الآن، معنى واضح. ويعترف فراي نفسه بأنه لا يستطيع تفسير معناها.[٤٩] وعلى ذلك فإن النظرية لا تقدم معيارًا يمكن تطبيقه للتمييز بين الفن الجيد والرديء؛ فمن المؤكد أنه ليست كل العلاقات الشكلية للخط واللون ذات قيمة فنية. وكثيرًا ما يأبى فراي أن يعزو قيمة «تشكيلية» إلى أعمال معينة، كما في النماذج التي أوردناها من قبل لنقده، ومع ذلك فإن النزعة التشكيلية لا تقدم طريقة يمكن تطبيقها لتحليل الأعمال الفنية على نحو يتيح ملاحظة ووصف وجود القيمة أو غيابها فيها. وهناك صعوبة أخرى ترتبط بهذه الصعوبة؛ فالنزعة الشكلية تعرف «الفن» على أساس الشكل ذي الدلالة»، والشكل ذو الدلالة له دائمًا قيمة جمالية. وعلى ذلك فإن كل الأعمال التي يصح أن يطلق عليها اسم الفن»، تبعًا لهذا التعريف، «جيدة». ولا يمكن أن يكون ثمة موضوع يجمع بين كونه «فنيًّا» و«رديئًا» معًا. فإن كان يفتقر إلى «الشكل»، لم يكن «فنًّا» فحسب. وفي هذا شيء من المفارقة؛ إذ إننا نتحدث عادة عن عمل فني «متوسط ... القيمة» أو «ضئيل القيمة»، ولكن الصعوبة الكبرى لا تكمن في هذه المفارقة؛ ذلك لأن رغبتنا في وصف الموضوع الذي يفتقر إلى الشكل ذي الدلالة بأنه «فن رديء» أو «لا فن» هي مسألة لفظية. والمسألة الأساسية هي مسألة الواقع، أعني: ما الذي يتسم به تركيب الصورة أو العمل النحتي، ويجعله جيدًا، ويميزه تبعًا لذلك عن الموضوعات الأخرى التي لا تتسم «بالشكل»؟

---

[٤٨] المرجع نفسه، ص١٦٩.

[٤٩] الإبصار والتصميم، ص٣٠١–٣٠٢.

إن بل وفراي يذهبان في مواضع متعددة من كتاباتهما إلى أن العمل يتم بالشكل ذي الدلالة إذا كان يثير في المشاهد المنزَّه عن الغرض «انفعالًا جماليًّا». وهكذا يكتب «بل» قائلًا: «عندما أقول إن الرسم رديء، أعي أنني لا أتأثر بهيكل الأشكال التي تؤلف العمل الفني.»[٥٠] وفي استطاعتك أن تدرك بسهولة النتائج الضارة لهذا الرأي، فإذا كانت الانفعالات الشخصية هي معيار القيمة، ومعيارها الوحيد، لوجدنا أنفسنا إزاء تعدد لا ينتهي من الأحكام النقدية. فلما كان العمل الفني الواحد يمكن أن «يؤثر» في الناس المختلفين على أنحاء متباينة تمامًا، وفي بعض الأحيان لا يؤثر فيهم على الإطلاق، فإنه يكون من محاسن الصدف أن يتفقوا على أي شيء. غير أن هذا ليس أهم اعتراض، فليس هدف النقد هو الوصول إلى اتفاق فحسب، وإنما المهم، سواء اتفقنا أو لم نتفق، هو أن نكون قادرين على تقديم مبررات ندافع بها عن أحكامنا، فليس يكفي أن نطلق العنان لعبارات متعلقة بحياتنا الخاصة، تدل على الطريقة التي نشعر بها؛ إذ إننا لو فعلنا ذلك، لما كان لأي حكم من الصحة ما يزيد أو ينقص عما لأي حكم آخر، بحيث أننا، عندما نتبادل الآراء النقدية، نكون أشبه بالأطفال حين يتصايحون: «إنها هكذا!»، «إنها ليست هكذا!» ويظلون يكررون ذلك إلى ما لا نهاية. وليس في استطاعتنا أن نخرج من هذا الطريق المسدود إلا إذا تمكنا من الإشارة إلى سمات معينة في العمل ذاته، وإثبات أنها تجعل العمل جيدًا بحق، فعلى هذا النحو وحده نستطيع أن نثبت أن استجابتنا الانفعالية لها ما يبررها، وأن العمل يستحق موافقتنا وتقديرنا. ولكن النزعة الشكلية، كما رأينا من قبل، لا تبين للناقد كيف يستطيع أن يفعل ذلك.

وهكذا فإن النزعة الشكلية، من حيث هي نظرية في النقد، تؤدي إلى اللامعقولية والعقم. فلا عجب إذن أن نجد «بل» يقول، بناء على نظريته: «ليس أمام الناقد ما يفعله، إزاء العمل الفني، أكثر من أن يقفز طربًا.»[٥١] والواقع أن الممارسة العملية للنقد لدى بل وفراي، أعني انتقاداتهما للفن «بعد الانطباعي»، كانت سليمة مفيدة؛ لأنها لفتت الأنظار إلى سمات في العمل كان الكثيرون يتجاهلونها أو يسيئون فهمها، ولأنها وصفت

---

[٥٠] «الفن»، ص٢٣٢.

[٥١] «منذ سيزان» Since Cezanne ص١٥٨؛ وانظر أيضًا ص١٠٠.

هذه السمات بحماسة وبطريقة بارعة. غير أن نظريتهما النقدية ليست على مستوى ممارستهما للنقد؛[٥٢] فهي لا توضح مصطلحاتها الرئيسية، ولا تقدم معايير موضوعية للتقدير، وتؤدي إلى مأزق من الفوضى النقدية. وأسوأ المفارقات هو أن الرأي النقدي لأي شخص سيكون، في هذه الفوضى، معادلًا في قيمته لرأي أي شخص آخر. ومن المؤكد أن هذه نتيجة لا يود أن يقبلها بل وفراي، اللذان اتهمهما الكثيرون بالتحذلق، واللذان كانا يتحدثان باستخفاف عن «الجماهير الغفيرة» و«الإنسان العادي».

(٣) رأيْنا الآن أنَّ للنزعة الشكلية استبصارات أصيلة هامة، ولكنا رأيْنا في الوقت ذاته أن صياغتها لهذه الاستبصارات فيما يفترض أنه نظرية متماسكة، هي صياغة تشوبها عيوب كثيرة. والواقع أن النزعة الشكلية ليست هي وحدها النظرية التي توصلت إلى حقائق هامة، ولكنها وجدت من العسير التعبير عن هذه الحقائق بطريقة منهجية من خلال مصطلحات عقلية دقيقة؛ «فالاستبصار»، كما لاحظ الفيلسوف وليم جيمس، كثيرًا ما يسبق «البرهان» ويتجاوز نطاقه.

فلنترك الآن جانبًا عيوب النزعة الشكلية من حيث هي مذهب نظري، أو بوصفها أساسًا للنقد الفني، ولنبحث بطريقة نقدية في الفكرتَين المتلازمتَين اللتَين لا تقوم للنزعة الشكلية قائمة بدونهما — وهما أن الفن الجميل هو في أساسه تنظيم شكلي للوسيط، وأن التجربة الجمالية لا تعدو أن تكون التذوق المنزَّه عن الغرض لهذه الأشكال. وسيكون موقفي العام إزاء النظرية الشكلية هو نفس الموقف الذي اتخذ إزاء نظريات فلسفية أخرى، وهو أنها على صواب فيما تؤكده، وعلى خطأ فيما تنكره»، فتصورها للفن والتجربة الجمالية هو، في حدوده الخاصة، تصور مشروع وهام، غير أنه محدود. فليس للنزعة الشكلية الحق «فيما تنكره»، أعني في استبعادها الكثير مما يعد فنيًّا في العادة، وتضييقها الشديد لنطاق التجربة الجمالية.

فلنبدأ بأن نتساءل عن السبب الذي يدعو الشكليين إلى تضييق نطاق الفن والتذوق «الخالص» إلى هذا الحد الشديد. فلماذا كانوا على استعداد لاستخلاص النتيجة القائلة إن

---

[٥٢] كتب فراي في رسالة له يقول: «إن تحليلاتي للخطوط الشكلية، والتعاقبات، والإيقاعات ... إلخ، ليست إلا عوامل تساعد الشخص غير الخبير على تأمل الشكل — فهي لا تفسر» — مقتبس من كتاب فرجينيا وولف: «روجر فراي: سيرته» ص٢٣٠.

Virginia Woolf, “Roger Fry, A Biography” (N. Y., Harcourt, Brace, 1940). Rader.

قدرًا كبيرًا من التصوير والنحت الغربي، ومعظم ما يعد عادة «استمتاعًا جماليًّا»، ينبغي أن يستبعد على أساس تعريفاتهم؟

إن آراءهم ترتكز آخر الأمر، كما رأينا أكثر من مرة، على تجربة «الانفعال الجمالي»، فتبعًا لكون المدرك يشعر «بانفعال جمالي خالص»، يتحدد ما إذا كان الموضوع له «شكل»، بل يتحدد نفس معنى «الشكل» في الفن. وهم يرون أن هذه التجربة. التي هي نوع التجربة الوحيد الذي يعدونه جماليًّا بحق، لا يمكن ممارستها إلا إذا كان المشاهد يدرك شكلًا مجردًا. فلماذا؟ لأنه إذا كان يدرك عملًا تمثيليًّا، فإنه «سيرجع أشكاله إلى العالم الذي أتت منه».[٥٣] وعندئذٍ يكون قد «استخدم الفن أداة لانفعالات الحياة».[٥٤] وعلى ذلك فمن الواجب أن نتجاهل الموضوع التمثيلي، أو ننظر إليه على أنه لا يمثل شيئًا على «الإطلاق»، خشية أن تضيع منا التجربة الجمالية الخالصة.

وعلى ذلك فإن لُب الحجة التي ترتكز عليها النزعة الشكلية هو أن التجربة الجمالية لا يمكن حدوثها إلا عندما يكون العمل الفني شكليًّا، أما عندما يكون تمثيليًّا، فإنا نستجيب له كما لو كان الموضوع «حياة واقعية»، ومن ثَم فإننا نشعر «بالانفعالات العادية للحياة» وهذا الرأي الأخير هو الذي أود الآن أن أعترض عليه.

هل الموضوع — أي الشيء أو الحادث الذي يصوره العمل الفني — مجرد شبيه بالأنموذج الموجود في التجربة المألوفة، والذي يكون الموضوع ترديدًا له؟ إن لم يكن كذلك، فإن استجابتنا له لن تكون هي نفس استجابة «الحياة الواقعية». والواقع أن موضوع العمل الفني ليس مجرد نسخة من الموضوع المناظر له خارج الفن. وكما كان علينا أن ننبه إلى هذه الحقيقة في معرض نقدنا لنظرية «المحاكاة» البسيطة، فكذلك ينبغي علينا الآن أن نذكر أنفسنا بها عند تحليلنا للنظرية الشكلية.

إن الفن يستطيع أن يستعين، ويستعين بالفعل، بحوادث «الحياة الواقعية»، كعذاب المسيح، أو غزو نابليون لروسيا. غير أن تمثيله «للحياة» يغدو جزءًا من موضوع منطوٍ على ذاته يُفصل عن بقية التجربة. فللعمل الفني، كما قال أرسطو، «بداية، ووسط، ونهاية». وفي داخل العمل ذاته، يكتسب الموضوع دلالة خاصة به، تختلف كل الاختلاف عن دلالة الأنموذج التاريخي، ففي العمل يعرض الموضوع داخل بناء حسي وشكلي وخيالي

[٥٣] «الفن»، ص٢٩.

[٥٤] المرجع نفسه، ص٣٢.

كامل، ويتداخل في «الجسم» الفني للعمل. وعلى هذا النحو يكتسب حيوية و«معنًى» لا يملكها أنموذجه في «الحياة الواقعية»، بل إن «معنى» الموضوع، عندما يقدم إلينا من خلال وسيط كالتصوير أو الأدب، لا يمكن أن يفهم أو يدرك على أي نحو آخر، فهو عندئذٍ يتسم بتلك الكثافة والحيوية الخاصة التي يكتسبها عندما يكون جزءًا لا يتجزأ من العمل الفني المحدد، والتي يفقدها عندما يُنتزع من العمل الكلي وينظر إليه بمعزل عنه، فالقول إن لوحة رنوار «الفتاة وصفيحة الماء» تمثل فتاة صغيرة تلبس رداء أزرق وفي شعرها شريط، قد يكون قولًا صادقًا، ولكنه لا يمثل كل ما تنطوي عليه اللوحة، بل إن دلالة موضوع اللوحة لا يمكن أن تُفهم إلا حين ننظر إلى الموضوع كما عبر عنه الفنان، الذي وضعه داخل تركيب لوني معين، وأضفى عليه سحرًا وجاذبية مميزة.

هذا التمييز الهام بين الموضوع كما هو في «الحياة الواقعية» والموضوع كما يمثل في الفن، قد أكده الناقد أ. س. برادلي في بحثه الرائع: «الشعر لأجل الشعر».[٥٥] فبرادلي يميز (مستخدمًا ألفاظ مختلفة عن تلك التي استخدمتُها) بين «موضوع» العمل (subject) و«جوهره» (substance) (ولنلاحظ أن اهتمامه الأساسي منصب على الشعر)، فالموضوع هو ما يتعلق به العمل، وهذا أمر يمكن أن يحدد بمعزل عن العمل ذاته. ويضرب برادلي لذلك مثلًا بقوله إن من الممكن أن يعرف المرء من كتاب مدرسي في الأدب الإنجليزي أن «موضوع» «الفردوس المفقود Paradise Lost» هو سقوط الإنسان، دون أن يضطر إلى قراءة العمل الشعري نفسه. وعلى ذلك فإن الموضوع «ليس، من حيث هو كذلك، في داخل القصيدة، بل هو خارجها».[٥٦] أما الموضوع كما يعالج في القصيدة، وعندما يتحد بما يسميه برادلي «بالشكل»، فهو «الجوهر».[٥٧] ولا يمكن معرفة «الجوهر» إلا بقراءة القصيدة. على أن الموضوع، كما يقول برادلي، لا يستطيع أن يضمن قيمة القصيدة، فمن الممكن كتابة قصيدة أو دراما رديئة عن سقوط الإنسان. ومع ذلك فإن كل ما يثبته هذا

---

[٥٥] لا بد لنا من الثناء على كل من ريدر Rader، وفيفاس وكريجر المذكورين من قبل، لأنهما أعادا طبع هذا البحث الدقيق الجاد لأشد موضوعات علم الجمال تعقيدًا في الكتابين اللذين أشرفا على نشرهما، واللذين ورد ذكرهما من قبل، في ص٣٣٥–٣٥٦، ٥٦٢–٥٧٧ من هذين الكتابَين على التوالي.

[٥٦] أ. س. برادلي: محاضرات أكسفورد في الشعر، ص٩.

A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (London, Macmillan, 1909).

[٥٧] المرجع نفسه، ص١٢.

هو أن «الموضوع لا يحسم شيئًا، ولكن ليس معنى ذلك أنه لا يساوي شيئًا»[٥٨] (كما يزعم الشكليون)؛ فهناك بعض الموضوعات، كسقوط الإنسان، يمكن أن تكتسب عمقًا وعظمة عندما تصبح جوهرًا لعمل مثل «الفردوس المفقود»، ولكن هذا لا يصدق على الموضوع التافه. ونستطيع أن نلاحظ أن رأي برادلي يجد دعامة من إجماع الرأي النقدي، الذي يحتفظ بأعظم قدر من المديح للأعمال ذات الدلالة الإنسانية الكبرى، ولا سيما التراجيديا. وعلى أية حال فإن تحليل برادلي يظهر بوضوح أن طبيعة ما يتمثل في العمل الفني وقيمته الجمالية تختلف تمامًا عما هما عليه خارج نطاق الفن.

فلنستخدم هذه النتيجة في الرد على النزعة الشكلية. فإذا كان الموضوع الممثل (أو «الجوهر» عند برادلي) مشابهًا «للحياة الواقعية»، ولكنه متميز عنها تمامًا؛ لأنه جزء داخل في تكوين العمل الفني المنطوي على ذاته، فإنا لا نراه أو نستجيب له مثلما نرى الأنموذج في «الحياة الواقعية» أو نستجيب له، بل إننا ندرك العمل جماليًّا،[٥٩] أي ندركه بطريقة منزهة، دون أي اهتمام خارج عن نطاق فعل الإدراك. ومن هنا فإن اهتمامنا لا يكون «عمليًّا». فالعمل الفني يحبط استجابة «الحياة الواقعية» والقصص التي يصورها متضمنة ومعبأة — إن جاز هذا التعبير — داخل «إطار» العمل. وبذلك يحال بين حوادثه وبين التفاعل مع حوادث التجربة المعتادة.

ومع ذلك فإن الفن الذي يستخدم موضوعًا قد يؤدي بالمشاهد إلى اتخاذ موقف غير الموقف الجمالي. فنظرًا إلى أن هذا الفن يمثل أناسًا وحوادث تذكر المرء «بالحياة الواقعية»، فإن المشاهد قد يستجيب كما لو كان الموضوع منتميًا إلى «الحياة الواقعية». ويبدو أن الشكليِّين يذهبون إلى أن هذا ينبغي أن يحدث دائمًا، وبالتالي يرون أن تجربتنا لا يمكن أن تكون جمالية إلا إذا لم يكن العمل «يشبه» أي شيء. ومن المؤكد أن هناك أناسًا كثيرين يتميزون على وجه التخصيص بذلك النوع من التجربة الذي يحذرنا منه الشكليون. فهم لا يستجيبون إلا للموضوع المصور — أعني الفتاة الجميلة، أو الموضوع الوطني أو الديني — منفصلًا عن العمل الكامل. وعندئذٍ تكون تجربتهم غير جمالية — إذ تكون لديهم مشاعر دينية، أو يميلون إلى اتخاذ موقف عملي، أو حلم يقظة، وما إلى ذلك. والعلامة التي يتميز بها مثل هذا الشخص هي أن تجربته تكون في أساسها واحدة،

---

[٥٨] المرجع نفسه، ص١١.

[٥٩] انظر الفصل الثاني من قبل.

أيًّا كان نوع العمل الفني، مادام لهذا العمل موضوع معين. فعلى الرغم من أن اللوحات التي تصور صلب المسيح ليست كلها قطعًا جيدة من الوجهة الفنية، فإن هذا الشخص يحس بنفس النوع من الانفعال سواءً أكانت اللوحة عظيمة أم تافهة. فمن الواضح أن ما يستجيب له هو الحادث التاريخي، أو «الحياة» لا الفن.

وفي مقابل ذلك، فإن الإدراك عندما يكون جماليًّا بحق، لا يُرى فيه الموضوع منفصلًا عن التركيب الحسي والشكل للعمل، بل مندمجًا فيه. وعندئذٍ يتركز الانتباه على العمل الفني، لا على الحادث التاريخي. وعندما يكون العمل ناجحًا، يتخذ الموضوع دلالة يختص بها العمل وحده، كما رأينا من قبل. وعلى الرغم من أن فراي كان يعتقد أحيانًا أن «الفكرة الدرامية» و«التصميم التشكيلي» متعارضان تعارضًا كامنًا، فإن هناك مواضع كثيرة في نقده يصف فيها «اندماجهما». ومن هذا القبيل قوله: «عندما … ننظر إلى لوحة «إرميا» لميكلانجلو. وندرك الاندفاع الذي لا يقاوم، الذي تكتسبه حركاته، نحس بمشاعر قوية من التبجيل والخشوع.»[٦٠] ولنتأمل بالمثل هذا الوصف للوحة رمبرانت «المرأة العجوز»: «إن النمط اللوني يعتمد أساسًا على الألوان البنية الذهبية المحتشمة، وهي ألوان من النوع الذي نجده في الأشياء القديمة المعتقة … والإضاءة توحي بالغسق … والعناصر (التمثيلية) لا يمكن أن تثير إلا جزءًا من الاستجابة التي نشعر بها إزاء … العمل. وهذه العناصر، التي يؤيدها ويرددها ويوسعها ويصاحبها اللون والضوء واتساع السطح … هي التي تثيرنا على أعمق نحو.»[٦١]

لقد حاولت أن أبين أن استجابتنا للفن التمثيلي ليست هي استجابة «الحياة الواقعية»؛ فللموضوع في العمل الفني أهمية مميزة كامنة، يفتقر إليها أنموذجه. وفضلًا عن ذلك فإن تجرد العمل من التجربة الجارية يشجع على الإدراك المنزه عن الغرض. كذلك فإن الموقف الجمالي «متعاطف»، يتجه إلى تذوق كل شيء يتألف منه العمل الفردي، وبالتالي فهو لا يستجيب للموضوع وحده، بل للموضوع كما يتجسد في الوسط الفني. فالتمثيل يمكن أن يكون مضادًّا للاستجابة الجمالية بالنسبة إلى أولئك الذين لا يهتمون إلا بالموضوع. غير أنه لا يكون بالضرورة وعلى الدوام مضادًّا للاستجابة الجمالية.

---

[٦٠] «الرؤية والتصميم»، ص٣٥؛ وانظر أيضًا ص١٦٦–١٦٧، ٣٠١، ٢٦٨.

[٦١] وولتر آبل: التمثيل والشكل، ص١٢٨، ١٢٥–١٢٩.

Walter Abell, Representation and Form (N. Y., Scribner’s, 1935).

فإذا كنا نستطيع أن نحتفظ بالموقف الجمالي أثناء تأملنا للتصوير والنحت التمثيلي، فلا بد أننا نستطيع ذلك في حالة الأدب بدوره؛ فالأدب يستمد موضوعاته من «الحياة». وكما قال الأستاذ ويمزات Wimsatt، فإن «الشعر يتحدث عن فرانكي وجوني، اللذين كانا محبَّين»، ولكنا نستطيع أن نسمع قصة «فرانكي وجوني» دون أن نتأثر إلى حد أن نسرح في حلم يقظة عاطفي أو نقوم بسلوك عملي. كما أن «بل» ليس على صواب عندما يقول إن تجربتنا ينبغي أن تكون غير جمالية إذا كان علينا، لكي نتذوق العمل. أن نجلب معنا ... من الحياة ... «أية» معرفة متعلقة بأفكارها وشئونها»؛ فكل شيء يتوقف على كون هذه المعرفة تتيح لنا أن نتأمل، بفهم وتمييز، ما يوجد داخل العمل، أو ما إذا كنا نستخدم العمل «حافزًا» أو دافعًا إلى التدبر في «أفكار الحياة وشئونها»، وبذلك يضيع اهتمامنا بالعمل ذاته. فمن الممكن أن يؤدي ما «نجلبه معنا من الحياة» إلى دعم الموقف الجمالي، وليس من الضروري أن يقضي عليه.

وعلى ذلك فهناك تشابه هام بين طريقة اهتمامنا بالأدب وبالفن التجريدي معًا فنحن نُقبل على نوعَي الفن هذَين بتجرد وتعاطف جماليَّين، ولكن من الواجب، تبعًا للرأي الشكلي، أن نستبعد الأدب والتصوير التمثيلي من مجال الفن والإدراك الجمالي، أو أن نقتصر على الاهتمام بتجربة «القوام shape» الأدبي والقالب التشكيلي (plastic form). فالتعريف الشكلي «للفن» و«التجربة الجمالية» أضيق مما ينبغي. وهذه النظرية ليست أداة فعالة لتحليل الموضوعات الكثيرة المختلفة التي تعد عادة أعمالًا فنية، وللاستمتاع بها، وإنما ينبغي لهذا الغرض أن نأخذ في اعتبارنا الموضوع، الذي تكتفي النظرية الشكلية باستبعاده، وكذلك كل القيم المرتبطة به.

إن النظرية الشكلية تخفق في هذه النواحي الحاسمة؛ لأنها تضع بين المتقابلات تضادًّا أقوى مما ينبغي؛ فإما أن تكون هناك تجربة جمالية بالفن التجريدي غير التمثيلي، وإما ألا تكون هناك تجربة جمالية على الإطلاق، ولكن لو كانت المناقشة السابقة صحيحة، لكان التقابل في الواقع أعقد من ذلك، فمن الممكن أن تكون هناك تجربة جمالية لفن تمثيلي له أهمية وطرافة كامنة. صحيح أن تعريفات الشكليين، شأنها شأن أية تعريفات أخرى، لا يمكن أن توصف بالصدق أو الكذب، ومن ثَم فلا يمكن تفنيدها، ولكن إذا أمكن إثبات أن تعريفًا معينًا يتجاهل وقائع تجريبية مؤكدة، وإذا لم يكن مرشدًا لمزيد من البحث في الواقع، فعندئذٍ يكون قد ثبت بطلانه، بقدر ما يمكن إثبات بطلان أي تعريف.

إن ما دفع بل وفراي إلى وضع النظرية الشكلية في الفن هو تجربتهما الخاصة في «الانفعال الجمالي»، الذي لا تثيره إلا النواحي الشكلية للفن، وهي النواحي التي أرادا أن

يلفتا إليها أنظار الآخرين. ولأكرر ما قلته من قبل، وهو أن هذه التجربة نوع حقيقي هام من التجربة الجمالية التي يمر بها الكثيرون إزاء الموسيقى والفن التجريدي. وربما ساعد الفصل الحالي على جعل القارئ على وعي بهذه التجربة، وعلى إعداده لممارستها، وذلك بتنبيهه إلى سمات للفن ربما كان يتجاهلها من قبل. غير أن تذوق العلاقات الشكلية ليس إلا نوعًا واحدًا من التجربة الجمالية. وقد ذهب الشكليون أبعد مما ينبغي حين أكدوا أن هذا هو النوع الوحيد من التجربة الجمالية. فمن الممكن بالفعل أن تكون التجربة الجمالية «انفعالًا خالصًا»، ولكن من الممكن أيضًا أن تكون أمورًا كثيرة أخرى، وتظل مع ذلك جمالية بالمعنى الصحيح. وبالمثل فإن الفن الجميل يمكن أن يكون تجريديًّا تمامًا، ولكن من الممكن أيضًا أن يكون أمورًا كثيرة أخرى، ففي استطاعته أن يستعير من «الحياة الواقعية» ويصورها ويوضحها، ويظل مع ذلك محتفظًا باستقلاله وقيمته.

وربما كان الخطأ الذي وقعت فيه النظرية الشكلية هو أنها، كبعض النظريات التي بحثناها من قبل، تقدم تعريفًا «للفن» يستخدم في الدعوة إلى ما ينبغي أن يكون عليه الفن. فإذا كانت الشكلية دعوة كهذه، ففي استطاعتنا أن نلاحظ أن بعض نقادها يعتقدون أنها أخفقت في ذلك. ويذهب هؤلاء النقاد إلى أنها أخفقت في الناحية الحاسمة — وهي الممارسة الفعلية للفنانين المبدعين؛ فهؤلاء النقاد يشيرون صوابًا أو خطأً (وربما لم يكن الأوان قد آن بعد لكي نقرر إن كان الأمر هذا أو ذاك) إلى أن المصورين والنحاتين أخذوا يتخلون الآن عن الفن التجريدي؛ لأنهم وجدوا أن ما يستطيع هذا الفن التعبير عنه أضيق مما ينبغي. وهم الآن يعودون إلى الفن التمثيلي الذي يستطيع هو وحده أن يصل إلى تلك «الدلالة الإنسانية» التي يأباها الفن التجريدي على نفسه. وإنه لطريف حقًّا أن نرى التطورات التي ستسير فيها الفنون البصرية خلال الأعوام القادمة.

(٤) «الفن» و«الحياة» – مرة أخرى

كنا طوال تحليلنا للنظرية الشكلية نفترض مقدمًا تمييز «بل» بين «الفن»، بانفعالاته الفريدة التي لا يمكن التعبير عنها، و«الحياة»، «بمشاغلها وشهواتها البشرية».[٦٢] وقد

[٦٢] «الفن»، ص٧١.

رأينا كيف أنه ليس من الضروري سلب العمل التمثيلي حقه في أن يعد «عملًا فنيًّا» أو «موضوعا جماليًّا». ولكنا لم نناقش ادعاء الشكليين بأن الفن غير التمثيلي وتذوقه منفصلان تمامًا عن التصرفات والمشاعر المألوفة في الحياة اليومية. فلنختبر الآن هذا الادعاء.

ولأبدأ بأن أشير إلى فكرة تَرد في كتابات الشكليِّين، ولم أذكر عنها شيئًا حتى الآن. هذه الفكرة هي في الواقع من أغرب ما يقوله الشكليون، وأشده مفارقة. فيبدو أنهم ينزلقون وسط كتاباتهم إلى نوع من نظرية «المحاكاة» التي هي النقيض التام للنزعة الشكلية. ذلك أنهم يؤكدون أن الفن التجريدي يكشف عن «حقيقة» خارجة عن نطاق العمل الفني ذاته. وفي نفس الوقت الذي يدعون فيه إلى الانفصال التام بين «الفن» و«الحياة»، نراهم يؤكدون أيضًا أن الفن يكشف حقائق، بل حقائق هامة، عن «الحياة». وهكذا يقول «بل» إننا عندما ندرك الأشكال «نصبح على وعي بالحقيقة الأساسية، بالإله في كل شيء، بالكلي في الجزئي ... أعني ما يوجد من وراء مظهر الأشياء جميعًا».[٦٣] ومن المؤكد أن هذا قول شديد الغموض، بل ربما كان غامضًا إلى حد ميئوس منه، ومن هنا كان من الطبيعي أن يتخذ كلام «بل» عنه لهجة الدفاع.[٦٤] غير أن الشكليِّين الآخرين يدعون هذا الشيء نفسه تقريبًا. مثال ذلك أن فراي يتحدث عن «ذلك الطابع الخاص للحقيقة»[٦٥] في التجربة الجمالية. كذلك أصبح الفنانان كاندنيسكي وموندريان Mondrian، اللذان عاشا في القرن العشرين شبه صوفيَّين في وصفهما لقدرة الفن التجريدي على كشف «القوة الروحية الموضوعية في العالم».[٦٦]

ويؤدي ذلك إلى إيجاد نوع من عدم الاتساق المنطقي مع فكرة «النقاء» الفني، وهو أمر ينبغي أن يحسب على النظرية الشكلية. ومع ذلك فقد تكشف أخطاء المفكر النظري، أحيانًا، عن حقائق هامة. فمن الجائز أن الشكليين أعطونا مفتاحًا نقرر به إن كان فن ما بعد الانطباعيين منفصلًا تمامًا عن «الحياة».

---

[٦٣] المرجع نفسه، ص٦٩؛ وانظر أيضًا ص٥٤.

[٦٤] المرجع نفسه، ص٧٠؛ وانظر أيضًا ص٢٨١.

[٦٥] «الرؤية والتصميم»، ص٣٠٢.

[٦٦] فرانسيس بلانشارد: الابتعاد عن التشابه في نظرية التصوير، ص١٣٥.

Frances B. Blanshard, “Retreat from Likeness in the Theory of Painting,” 2nd ed. (Columbia U.P., 1949).

فلنبحث إذن، على التوالي، في الفن «التجريدي»، الذي يظل فيه بعض التشابه الذي يمكن ملاحظته، حتى وإن يكن تشابهًا ضئيلًا فحسب، مع الموضوعات المعتادة، وبعد ذلك في الفن «اللاموضوعي nonobjective»، الذي لا يوجد فيه موضوع على الإطلاق.

إن الفن التجريدي «يحرِّف» أنموذجه. ويظهر ذلك بوضوح تام في الأساليب الحديثة، كالتكعيبية، التي تُجزَّأ فيها الوجوه والأجسام إلى سطوح كثيرة، ولكن استخدام «التحريف» لا يبدأ بفن ما بعد الانطباعية، وإنما يوجد طوال التاريخ الطويل للفنون البصرية. ومن الأمثلة الواضحة، التي قد يكون القارئ على علم بها، تلك الأجسام الممدودة إلى حد غير عادى، التي صورها إلجريكو El Greco. والتحريف، سواء حدث في الفن التقليدي أم في الفن الحديث، يضفي على موضوع التصوير طرافة وحيوية. فهو الذي يضفي عمقًا انفعاليًّا على قديسي إلجريكو، وهو الذي يجعل للأقنعة الإفريقية رونقها الخاص، ويضفي على لوحات موديلياني Modigliani سحرها (انظر اللوحة رقم ١١).

ولكن الأمر الذي يهمنا أن ندركه الآن هو أننا لم نكن لنعرف أن الموضوع محرَّف، وبالتالي لم نكن لنستمتع بالعمل كما نستمتع به فعلًا، ما لم نكن نعرف شكل الأنموذج الذي ينتمي إلى «الحياة الواقعية»؛ فنحن لا نستطيع أن نعرف أن الشيء «محرَّف»، ما لم يكن لدينا معيار معين لما يبدو عليه حين لا يكون محرَّفًا، وعلى ذلك فنحن لا نستطيع تذوق العمل إلا إذا كانت لدينا معرفة إدراكية معتادة بالطريقة التي يبدو عليها الناس والأشجار عادة. وعلى ذلك فهناك جسر يوصل بين الفن التجريدي وبين «الواقع المعتاد».[٦٧]

(١) فلنتأمل قطعة برانكوزي Brancusi المشهورة «طائر في الفضاء» (انظر اللوحة رقم ١٧). إننا لو تأملنا هذا العمل على النحو الذي يوحي به عنوانه، لا على شكل لا موضوعي فحسب، لأدركنا التقارب المثير الغريب بينه وبين ما تبدو عليه الطيور. صحيح أنه لا يبدو «مشابهًا» لأي طائر، ومع ذلك ففيه بساطة الطائر المحلق ورشاقته. والعمل النحتي واضح، قاطع، لا لبس فيه، شأنه شأن المسار الذي يتخذه الطائر حين يشق الهواء. فليس في وسعنا أن نعجب بهذا العمل ونستمتع به إلا إذا رفضنا رأي «بل» القائل «إننا لسنا بحاجة إلى أن تجلب معنا أي شيء من الحياة»؛ فالفن التجريدي إذ يعزل

---

[٦٧] ليوستينبرج: «العين جزء من الذهن».

Leo Steinberg, “The Eye is a part of the Mind,” Partisan Review, XX (1953), 207.

التجربة التي يحققها بالتجريف ويهذبها، يكشف لنا عن «الحياة»، ولكن على نحو أوضح وأكثر حيوية مما تتكشف عليه الحياة عادة.

وأود أن أدلي بحجة مماثلة فيما يتعلق بالفن «اللاموضوعي»، وإن كان يبدو هنا أننا نصادف صعوبات خطيرة في إثبات وجود أية علاقة مع «الحياة». فالتكوين الهندسي الخالص لمستطيلات ملونة، كما في لوحات موندريان (انظر اللوحة رقم ٢١) لا «يشبه» أي شيء، ولا يمكن أن يقال عنه إنه يحرف «موضوعًا طبيعيًّا». أليس هو إذن «نقيًّا» تمامًا؟

هنا قد يكون الشكليون مرشدين لنا. فروجر فراي، حين يصف الكتلة بأنها «عنصر في التصميم»، يكتب قائلًا إن العمل عندما يتصف «بالقصور الذاتي inertia»، فإنا نشعر «بقوة مقاومة الحركة ... وتعمل تجربتنا للكتلة في الحياة الفعلية على توجيه رد فعلنا التخيل على مثل هذه الصورة».[٦٨] فاللوحة أو العمل النحتي اللاموضوعي، لا يكشف عن الكتلة بوصفها سمة لموضوع ما، كالجبل أو المنضدة، ولكن عندما يجسد العمل كتلة، فإنه يعرض أمامنا صفة مشتركة بين معظم الموضوعات التي نتصل بها في التجربة المعتادة، وهذا يصدق أيضًا على «الإيقاع» و«التوتر والحركة»، عندما ترسم هذه في الخطوط الخارجية والنماذج التي يتألف منها العمل. فهذه صفات يتسم بها عدد كبير من الأشياء والحوادث المألوفة لنا، ولكنها أصبحت الآن معزولة عن سياقها المعتاد — أعني إيقاع نشاط محدد، أو توتر الصراع مثلًا — ومنظورًا إليها في ذاتها. وربما كان هذا ما يعنيه «بل» حين يقول إن الشكل ذا الدلالة يصور «الكلي في الجزئي»[٦٩] (وإن يكن هذا مجرد تخمين بعيد الاحتمال). وعلى أية حال فإنا لم نكن لنستجيب لهذا الفن كما نستجيب له، لو لم تكن لدينا من قبل تجربة الثقل والخفة، والاندفاع والقصور الذاتي، والسرعة والبطء، وكل سمات العالم الأخرى التي نشعر بها شعورًا مباشرًا. فإذا كان هذا الوصف صحيحًا، فإن الفن اللاموضوعي يكشف لنا عما يكمن في قلب كل تجربة لنا «إننا نرى ما لم نر قط، ونسمع ما لم نسمع قط، ومع ذلك فإن ما نراه ونسمعه لحم من لحمنا، وعظام من عظامنا».

[٦٨] الرؤية والتصميم، ص٣٣–٣٤.

[٦٩] انظر «الرؤية والتصميم» ص٢٩٥–٢٩٦.

وفضلًا عن ذلك، فإن هذا النوع من التحليل قد طبق أيضًا على النوع الفني الآخر الذي يعد معقلًا للنزعة الشكلية — وهو الموسيقى. إذ كتب الأستاذ بيبر Pepper يقول:

«لو اختبرنا سيمفونية لبيتهوفن اختبارًا فاحصًا، لما وجدناها مجرد مجموعة من الأنغام … فهناك تقابلات وتدرجات وتواترات للأنماط النغمية وحل لهذه التواترات. والأهم من ذلك كله، أن هناك اللون النغمي، والعلاقة المتبادلة المعقدة بين متطلبات الأنغام بعضها إزاء البعض، وإزاء نغمة القرار بوجه خاص. هذه العوامل كلها تثير توقعًا وترقبًا إنسانيًّا، ورغبات وإحباطًا لهذه الرغبات … فالموسيقى الخالصة لم تتحرر من الارتباط بالأفعال والرغبات البشرية.»[٧٠]

المراجع

(⋆) ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٤٤–٦١، ٢٥٨–٢٨٢، ٣١٧–٣٥٦.

(⋆) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٢٠٨–٢٢٥، ٢٩٦–٣٠٤، ٥٦٢–٥٨٣.

(⋆) فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص٤٩–٦١، ١٧٣–١٧٥، ٣٥١–٣٦٠، ٣٨١–٤١٠.

بلانشارد، فرانسس: الابتعاد عن التشابه في نظرية التصوير. الفصلان ٥، ٦.

Blanshard, Frances B., Retreat from Likeness in the Theory of Painting, 2nd edit. (Columbia U.P., 1949).

دوكاس، كيرت: فلسفة الفن. التذييل.

Ducasse, Curt J., The Philosophy of Art (N. Y., Dial, 1929).

فراي، روجر: التحولات.

Fry, Roger, Transformations (Garden City, Anchor, 1956).

هاليدي: خمسة فنون.

Halliday, F. E., Five Arts (London, Duckworth, 1946).

هانسليك، إدوارد: الجميل في الموسيقى.

[٧٠] ستيفن بيبر: «هل الفن اللاموضوعي سطحي؟» (مقال).

Stephen C. Pepper, “Is non-Objective Art Superficial?” Journal of Ae. and Art Cr XI (1953), p. 259.

Hanslick, Eduard, The Beautiful in Music, Trans. Cohen, ed. Weitz (N. Y., Liberal Arts, 1957).

هوسبرز، جون: المعنى والحقيقة في الفنون. الفصل الرابع.

Hospers, John, Meaning and Truth in the Arts (Univ. of North California Press, 1946).

بيبر، ستيفن: «هل الفن اللاموضوعي سطحي؟» (مقال).

Pepper, Stephen C., “Is Non-Objective Art Superficial?” Journal of Ae, & Art Cr., vol. XI (March, 1953) pp. 255–261.

ستينبرج، ليو: «العين جزء من الذهن».

Steinberg, Leo, “The Eye is a Part of the Mind,” Partisan Review, vol. XX (March-April, 1953), pp. 194–212.

أسئلة

(١) هل تعتقد أن من الممكن تحقيق «اندماج» جمالي بين القيم «التشكيلية» والقيم الدرامية في التصوير؟ قارن بين تحليلات أعمال معينة في كتاب فراي: «التحولات»، وفي كتاب آبل: التمثيل والشكل.

Abell: Representation and Form.

(٢) «إن الوسائط المادية للتصوير والنحت، على خلاف وسائط الموسيقى والعمارة، تقبل تصوير الموضوعات المنظورة إلى حد من السهولة لا يمكن معه القول إن إمكانات هذين الفنين قد استُغلت استغلالًا كافيًا في التجريدات الخالصة» (جرين Greene، المرجع المذكور من قبل، ص٣٧).

ناقش هذه العبارة، وبين كيف تعتقد أن صاحب النظرية الشكلية يرد على هذه الحجة. انظر أيضًا، في كتاب جرين، ص٤١٠–٤١٣.

(٣) ما المدارس الرئيسية في فن ما بعد الانطباعية؟ وعلى أي نحو تمثل كل من هذه المدارس النظرية الشكلية في الفن؟

(٤) ادرس الفصول التي طلب إليك قراءتها، في قائمة مراجع الفصل الثاني من كتاب برول Prall «الحكم الجمالي»، ما أوجه الشبه الرئيسية بين نظرية برول والنظرية الشكلية؟ وما موقف هذه النظريات من الأدب بوصفه فنًّا جميلًا؟

(٥) هل تكون لنا تجربة جمالية بالفن التمثيلي؟ وهل تعد تجربة هذا الفن «أقل» جمالية من إدراك الفن «الخالص»؟ اشرح إجابتك في كل حالة.

(٦) يقول برادلي إن موضوع العمل الفني «له قيمته» (انظر من قبل ص٢٢٠). فهل يترتب على ذلك أن العمل العظيم في الفن التمثيلي سيظل دائمًا أرفع من العمل العظيم في الفن التجريدي؟ وهل يمكن مقارنة قيمة هذين النوعين من الفن كل بالأخرى؟ وإن كان كذلك، فكيف؟ ناقش هذه المسألة بالنسبة إلى الأدب والموسيقى والتصوير.

(٧) ادرس لوحات موندريان (في اللوحة رقم ٢١ مثلًا). كيف يمكن الدفاع عن الرأي القائل إنها تجسد «ماهيات»؟ وكيف يختلف مثل هذا التحليل، إن كان يختلف، عن التحليل الشكلي لهذه الأعمال؟

(٨) «لا يمكن أن يعبأ التحليل المالي بالظروف التي توجد خارج نطاق العمل ذاته» (هانسليك، المرجع المذكور من قبل، ص١٠٣).

ناقش هذه العبارة.

الفصل السابع

النظرية الانفعالية

> «ليكن إحساسك هو مرشدك الوحيد ... سِر على هدى ما تقتنع به. خير لك ألَّا تكون شيئًا على الإطلاق، من أن تكون صدًى لفنانَين آخرين ... إذا كنت قد تأثرت بحق، فسوف تنقل إلى الآخرين انفعالك الصادق.»[1]

هذه كلمات للمصور كورو Corot، في أواسط القرن التاسع عشر. ولتلاحظ أنه يشترط في الفن أمورًا ثلاثة: أن الفنان ينبغي أن يكون خاضعًا لتأثير الانفعال، وأنه يجب أن يكشف عن شخصيته الفردية، وينبغي عليه أن يكون مخلصًا.

وهكذا يعرض كورو بعضًا من الأفكار الكبرى لحركة رئيسية من الحركات الفنية التي ظهرت في العصور القريبة، وهي ما يسمى بالحركة «الرومانتيكية». وقد تغلغلت هذه الآراء في طريقة تفكير غير الفنانين بدورهم، بل لقد بدا هذا الفهم للفن في نظر الكثيرين من غير الفنانين، خلال الأعوام المائة والخمسين الأخيرة، أقرب ما يكون إلى الحقيقة الواضحة بذاتها. ومن الواضح أن لهذا الاعتقاد تأثيرًا هائلًا في التجربة الجمالية لمعتنقيه؛ فهو يتحكم فيما يبحثون عنه في العمل الفني، وما سيحاولون أن «يستخلصوه» منه. والواقع أن الطريقة التي نتحدث بها عن الفن إنما هي دليل على مدى انتشار هذا الاعتقاد في الوقت الراهن — وقد تكون أنت ذاتك واحدًا ممن يؤمنون به. فنحن عادة نمتدح عملًا فنيًّا بقولنا إنه «مؤثر» أو «معبر». ومن جهة أخرى نرفض عملًا آخر بالقول إنه عمل «بلا إحساس»، أو أنه «يتركنا دون أن ننفعل»، وقد نقول أحيانًا إنه

[1] اقتبسه جولد ووتر وتريفز Goldwater & Treves في كتابهما المذكور من قبل، ص٢٤١.

«يخاطب العقل وحده». كما أننا نطلق على الفنان أوصافًا مماثلة، فنصف فان جوخ بأنه «شيطاني»، أو «عميق»، أو نقول عن شيلي إنه «مفعم بالانفعال».

هذه الطريقة في التفكير عن الفن لم يرتبط ظهورها بما يسمى «الثورة الرومانتيكية» في القرن التاسع عشر. فمن الممكن الاهتداء إليها منذ أيام أفلاطون، الذي يصف الفن بأنه «يروي الانفعالات العارمة». وهي تتمثل لدى أرسطو ولنجينوس Longinus وعند غيرهما من المفكرين الكلاسيكيين. وهناك أمثلة واضحة لهذه الطريقة في التفكير طوال القرن الثامن عشر. ومع ذلك فقد كان القرن التاسع عشر هو الذي شاع فيه، على أوسع نطاق، تأثير النظرة إلى الفن على أنه سجل لانفعالات الإنسان وأداة لتوصيلها إلى الآخرين. وأصبح الفنانون المبدعون في جميع ميادين الفن يقبلون هذا الرأي، ويسيرون في عملهم وفقًا له. ولا جدال في أنك تعرف بعضًا من الأعمال التي أنتجت على هذا النحو. ولقد كان من رواد الحركة الرومانتيكية في مستهل القرن التاسع عشر، ووردزورث وشيلي في الشعر، وفيكتور هوجو في الدراما، وبيتهوفن وشوبرت في الموسيقى، وجريكو Géricault وديلاكروا Delacroix في التصوير، فهؤلاء الفنانون لم يخلقوا فنًّا انفعاليًّا فحسب، بل إن الكثيرين منهم، مثل ووردزورث وهوجو، قد كتبوا عن الفن، وقدموا دفاعًا نظريًّا مقنعًا عن هذا النوع من الفن.

وليس من الممكن تقدير القوة الدافقة لهذه الحركة بين معاصريها إلا إذا عرفنا ما الذي كانوا يحتجون ضده. وبعبارة أخرى، فلنتساءل: لم كانت تلك الحركة «ثورة»؟ لو كان لي أن أستخدم تسمية مختصرة ذات دلالة تاريخية (وإن كانت لهذه التسميات المختصرة مخاطرها دائمًا)، ففي استطاعتي أن أقول إن الرومانتيكيين كانوا يحملون على «الكلاسيكية الجديدة»؛ فقد كانوا يكافحون من أجل التخلص من القيود التي كانت تفرضها الكلاسيكية الجديدة على الفنان الخالق. ولقد كانت الكلاسيكية الجديدة تقف بوجه خاص في وجه الانطلاق العاطفي في الفن. فإظهار الانفعال بدرجة مفرطة يتنافى مع المثل العليا في «الوقار»، و«اللياقة». وفضلًا عن ذلك فقد كان مفكرو الكلاسيكية الجديدة يعدون الانفعال «ذاتيًّا». ويرون فيه سمة شخصية يتميز بها الفرد وحده، على حين أنهم كانوا يدعون إلى فن مستمد من التجربة المشتركة بين جميع الناس من ذوي «الذوق السليم» ومعبر عن هذه التجربة. وترتبط بذلك دعوتهم إلى أن يقتصر الفنان على معالجة تلك الموضوعات «اللائقة» أو «الإرشادية». (وقد سبق لنا أن صادفنا هذه الفكرة من قبل، عند مناقشة نظرية «المثل الأعلى») … وأخيرًا فإن النظرية الكلاسيكية الجديدة،

وخاصة عندما أصبحت مقننة في الأكاديميات، كانت ترى أن على الفنان أن يسير على نهج فن العصور اليونانية الرومانية القديمة.

ولقد كان أسوأ ما أدت إليه هذه القواعد عندما طُبقت عمليًّا، هو أنها أسفرت عن فن يعاني من الفراغ العاطفي، والتمسك بالتقاليد الجامدة، والافتقار إلى الأصالة، وانعدام المرونة في الشكل والأسلوب. لذلك كان الفن الكلاسيكي الجديد يعاني في كثير من الأحيان من الضحالة الواضحة؛ فهو هياب، سطحي، آلي. ومن هنا قال الشاعر كيتس، ساخرًا من السابقين عليه:

كانوا يدورون حول أنفسهم على حصان هزاز
ويظنونه بيجاسوس.[٢]

أما الرومانتيكيون فكانوا يسعون إلى إعادة الحيوية والتلقائية إلى الفن. ولقد تميزت أعمالهم، على عكس الأعمال المتأخرة عند الكلاسيكيين الجدد، بالانفعالية والحرارة الشديدة. ورغبة منهم في إطلاق العنان لرغباتهم الخلاقة، فقد رفضوا أن تفرض أية حدود على الموضوعات التي يمكنهم استخدامها في فنهم. فقد خرجوا عن الحدود المتعارف عليها، وصوروا مناظر معتادة أو يومية ضئيلة الشأن، كما هي الحال عند ووردزْوُرث، أو قصصًا بعيدة غريبة، كما في روايات «سكوت»، أو موضوعات قبيحة من الوجهة الجمالية أو الأخلاقية، كما في «قارب الميدوزا» (انظر اللوحة رقم ٣). وكان الشغل الشاغل للفنان هو أن يعبر عن مشاعره واستجاباته الشخصية، مهما كانت فردية أو شاذة.

«فكل الأفكار الخيالية، وكل سورات المخ، مباحة للعبقرية»،[٣] وعندما يتضح عدم كفاية الأشكال والأساليب الفنية التقليدية في التعبير عن الذات، فلا بد من الالتجاء إلى التجديدات. ومن هنا كان القرن التاسع عشر حافلًا بالأشكال والوسائل الفنية الجديدة، وفيه ظهر عدد هائل من «الأساليب» الشخصية؛ ففي الموسيقى استُخدِمت توافقات جديدة للحلول محل «اللون النغمي الكلاسيكي»، في القرن الثامن عشر، واستحدثت لأول مرة أنماط تعبيرية جديدة، «كالقصيد النغمي».

---

[٢] «النوم والشعر Sleep and Poetry» وبيجاسوس هو الحصان الأسطوري المجنح المرتبط بالفنون.

[٣] ألفرد ستيفنز: انطباعات عن التصوير ص٤.

Alfred Stevens, Impressions on Painting, Trans. Adams (N. Y., Coombes, 1886).

ولقد انبثقت عن هذه السورة الحماسية المجددة أعمال فنية جيدة كثيرة، بل أعمال فنية عظيمة، ولكن لا جدال في أن قدرًا كبيرًا من الفن الرومانتيكي يعاني عيوبًا هي عكس عيوب الأعمال الرديئة في الفن الكلاسيكي الجديد — وأعني بها العاطفية المفرطة، والنزعة المرضية، والشذوذ والتجديد لأجل التجديد. غير أن تأثير الرومانتيكية، الذي يمتد حتى إلى يومنا هذا، هو الذي أعطانا أشعار كيتس الغنائية، «والأغنيات الفنية Lieder» لشوبرت، وتصوير «التعبيريِّين» في القرن العشرين.

والواقع أن الاتساع الهائل لنطاق تأثير الرومانتيكية طوال هذه الفترة الطويلة هو الذي جعل مبادئها تبدو اليوم أمرًا مُسلَّمًا به لدى الكثيرين. ولا بد لنا، لكي ندرك بدقة ما ينطوي عليه هذا الفهم للفن، من أن ننتقل إلى بحث النظريات الجمالية التي انبثقت عن الرومانتيكية. «فنظرية الفن»، عند الفنانين الرومانتيكيين، كثيرًا ما تلخص في شعار أو جملة مأثورة. أما عند المفكرين الجماليين، فإن النظرية تعرض بطريقة منهجية مفصلة، وتُستخلَص فيها النتائج المنطقية للتعاليم الرومانتيكية. ومن الممكن أن تؤدي بنا دراسة هذه الفلسفات الفنية إلى تقدير أكمل لفن الرومانتيكيين، ولكنا نود أيضًا، عن طريق اختبار هذه الآراء على أساس الشواهد المتوافرة من جهة، والاستدلال المنطقي من جهة أخرى، أن نرى إن كانت تمثل نظرية مرضية في الفن والتجربة الجمالية.

إن النظرية الجمالية المعبِّرة عن وجهة النظر الرومانتيكية هي النظرية الانفعالية. وسوف نرى فيما بعد أن هناك اختلافات في الرأي بين الفلاسفة الانفعاليين الثلاثة الذين سندرسهم. غير أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين نظرياتهم؛ إذ إنهم جميعًا يعزون أهمية كبرى، في تحليلهم لظواهر الفن، إلى عامل واحد؛ هو التجربة الانفعالية الفردية للفنان.

(١) التعبير عن «الشخصية»

إن أول نظرية انفعالية سنعرض لها تعد العمل الفني تعبيرًا عن «شخصية» الفنان. ولقد رأينا أن النزعة الفردية القوية هي إحدى المعتقدات الأساسية للفن الرومانتيكي. كما سبق لي أن اقتبست كلمات الفنان «كورو» التي يدافع فيها عن الأصالة الفنية. كذلك قال جوته، في أوائل القرن التاسع عشر: «في الفن والشعر، تكون الشخصية هي كل شيء».[٤] فللفنان أن يعرض انفعالاته وأفكاره دون أي كبت، مهما كان من غرابتها أو

[٤] اقتبس هذا النص: جورج سانتسبري، في كتابه «تاريخ النقد». المجلد الثالث، ص٢٧٠.

خروجها عن المألوف. وهو لا يقتصر على ذلك في الفن، بل إن تحدى التقاليد أصبح أسلوبًا للحياة بالنسبة إلى بعض الفنانين الرومانتيكيين. وقد نجم عن ذلك اهتمام بحياة الفنان وشخصيته، يظهر بوضوح تام في الكتب المؤلفة عن الفنانين وفي الشروح التي تُكتب لبرامج الحفلات الموسيقية؛ إذ نقرأ كثيرًا عن حياة الحب عند بيرون، وعن ضيق صدر بيتهوفن ... إلخ.

ومن الطريف أن نلاحظ أن هذه ظاهرة حديثة نسبيًّا في تاريخ الفن؛ فقد كان فنان العصور الوسطى يشتغل، بوجه عام، متجاهلًا شخصيته تمامًا. وفي كثير من الأحيان لم يكن يضع توقيعه على أعماله، كما إنا لا نعرف إلا القليل، أو لا نعرف شيئًا على الإطلاق، عن الفنانين الأفراد في تلك الفترة؛ «ففي الفن التقليدي لا يهمنا أبدًا السؤال: من الذي قال؟ وإنما الذي يهمنا هو السؤال: ماذا قيل؟»[٥] وهذا يصدق أيضًا، إلى حد بعيد، على فن الحضارات الشرقية الذي كان عملًا جماعيًّا لا فرديًّا. «إن فن الشرق هو النقيض المباشر للنزعة الفردية الغربية؛ فالفنان الشرقي يخجل من التفكير في أناه أو تعمد إظهار ذاتيته في عمله».[٦]

ومع ذلك فإن الكشف عن «ذاتية» الفنان، الذي ازداد ظهورًا في الغرب خلال عصر النهضة، أصبح من السمات الرئيسية لفن القرن التاسع عشر. ويصل صدق هذا الحكم إلى حد أن أوجين فيرون Eugène Véron، عندما نشر أول عرض منهجي للنظرية الانفعالية (١٨٧٨م)، كتب يقول: «إن تأثير شخصية الإنسان في عمله ... هو الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله.»[٧] فالعمل الفني، في نظر فيرون، يسجل استجابة الفنان الشخصية

George Saintsbury, A History of Criticism, 4th ed. (Edinburgh, Blackwood, 1923).

[٥] أناندا كومارا سوامي: «فلسفة الفن المسيحية والشرقية أو الحقيقية» ص١٩.

Ananda K. Coomaraswamy, The Christian and Oriental or True Philosophy of Art (Newport, John Stevens, 1939).

وانظر أيضًا للمؤلف نفسه: تحويل الطبيعة في الفن.

Transformation of Nature in Art (Harvard U.,P., 1935) p. 23.

[٦] جاك ماريتان: الحدس الإبداعي في الفن والشعر ص١٠.

Jacques Maritain, Creative Intuition in Art and Poetry (N. Y., Meridian, 1955).

[٧] أوجين فيرون: «علم الجمال» ص١٠٤ هامش ١؛ وانظر أيضًا ص١٣٩.

Eugène Véron, “Aesthetics,” Trans. Armstrong (London, Chapman & Hall, 1879).

لحادث أو موضوع معين. وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب، وإنما تشمل «آراء» الفنان «وأفكاره»، فضلًا عن «أحاسيسه». وعند الفنان الضئيل الشأن تكون هذه الأفكار والأحاسيس عادية.[٨] وفي مقابل ذلك. «فكلما ازداد الفنان عبقرية، كشفت عبقريته عن مزيد من الطاقة والفردية».[٩]

ولكن من الواضح أن «الفن الجميل» لا يمكن أن يعرف بوصفه «تعبيرًا عن الشخصية» فحسب؛ فمثل هذا التعريف أوسع مما ينبغي؛ ذلك لأن المرء «يعبر عن شخصيته» كلما أدى فعلًا مميزًا له، أعني مثلًا فعلًا أخلاقيًّا، كمساعدة المحتاج. مثل هذه الأفعال تجعل أصدقاءه يقولون: «إنه هو بعينه». أو قد يعبر عن شخصيته بحركة لا إرادية، مثل تثبيت نظارته بطريقة معينة. وهذه أفعال لن يعدها أحد «أعمالًا فنية».

وسوف نرى في القسم التالي من هذا الفصل أن «فيزون» لا يرى أن «الفن» يُعرَّف من خلال «الشخصية». ومع ذلك فهو يعتقد أن أهم وأقيم ما في العمل هو الشخصية المميزة التي يكشف عنها: «إن ما يجذبنا ويفتننا هو الكشف عما يملكه الفنان من ملكات وسمات خاصة».[١٠] هذه «الملكات والسمات» لها نوعان: أولهما التكوين الانفعالي والذهني المميز للفنان، وهو التكوين الذي أشرنا إليه من قبل، وثانيهما البراعة التي يعبر بها عن نفسه في العمل، أو كما يقول فيرون «القوة التي يصور بها انطباعاته».[١١] وعلى ذلك فإن التجربة الجمالية هي في أساسها ما يسميه فيرون «بالإعجاب»[١٢] بالفنان. «ومن الممكن أن يلخص إعجابنا دائمًا في عبارة: «ما أعظم العبقرية التي لا بد أن إبداع عمل كهذا قد اقتضاها!»»[١٣]

فلنختبر هذا الرأي نقديًّا. إن قدرًا كبيرًا من حديثنا عن الفن يصف شخصية الفنان وبراعته. فنحن نقول «إن هايدن مرح» وإدجار جست Edgar Guest عاطفي، و«ملفيل يرى السر الكامن في الوجود الإنساني» و«دالي صانع خبير»، فما الذي نعنيه بمثل هذه الأقوال؟ يبدو أن هناك تفسيرَين ممكنَين.

---

[٨] المرجع نفسه، ص٧٣؛ وانظر أيضًا ص١٠٦.

[٩] المرجع نفسه، ص٧٤؛ وانظر أيضًا ص١١٨، ١٢٠.

[١٠] المرجع نفسه، ص١٠٧.

[١١] المرجع نفسه ص٣٣٣.

[١٢] المرجع نفسه، ص٥٢؛ وانظر أيضًا ص٥٤، ٦٥.

[١٣] المرجع نفسه، ص٥٣.

فقد نعني أولًا أن الأعمال التي خلقها هؤلاء الناس لها نفس السمات التي نعزوها إلى الفنان. وهكذا نقول «إدجار جست عاطفي» بدلًا من أن نقول «هذه القصيدة لجست انفعالية أكثر مما ينبغي.» كما أن عبارة «هايدن مرح» توحي بالعمود النغمي «الشديد القوة fortissimo» والمشهور الذي يفترض أنه يروع المستمع في سيمفونية «المفاجأة surprise». مثل هذه العبارات التي تقال عن الفنان لا تعبر عادة عن عمل واحد من أعماله، بل عن عدد من هذه الأعمال تتشابه في الناحية المشار إليها؛ فهايدن يدخل ببراعة عنصرًا غير متوقع في كثير من أعماله، كما أن كثيرًا من قصائد «جست» غارقة في الانفعال. وتبعًا لهذا التفسير يكون قولنا «إن الفنان كذا» طريقة غير مباشرة، ومختصرة، في الكلام، نستعيض فيها باسم الفنان عن عناوين أعماله.

وعلى ذلك فنحن إنما نتحدث عن الأعمال الفنية وعن السمات التي نجدها فيها. أما الإشارة إلى الفنان فلا تضيف شيئًا، ولكن إذا صح هذا فإنه يُفضي بنا إلى النتيجة القائلة إن فكرة «الشخصية» لا تضيف شيئًا إلى فهمنا للفن. فسوف نظل نحلل الأعمال الفنية ونقومها على نفس النحو، أي بدراسة الأعمال ذاتها. أما «الشخصية» فلا تقدم إلينا مفاتيح عن طريقة القيام بهذه الدراسة، ولا تفسر أي شيء عن الفن؛ فهي فكرة خاوية أو زائدة. ويبدو أن «فيرون» كان يتوقع هذا الاعتراض، إذ كتب في أحد المواضع: «قد يقول النقاد إننا نهتم بالعمل لا بالإنسان، ولكن الأمرين لا ينفصلان؛ فإذا كان العمل وضيعًا، كان صانعه مثله، وذلك على الأقل في لحظة إنتاجه للقصيدة أو الصورة.»[١٤] فهل تساعد هذه الحجة على دعم موقف فيرون؟ ألا تزيد في الواقع من إظهار ضعف هذا الموقف؟ إذا كان «الإنسان» و«العمل» غير منفصلين، وإذا كنا في كل الأحوال نكتفي بأن نعزو إلى الأول كل ما نجد أنه يصدق على الثاني، ففي هذه الحالة بدورها يكون العمل الفني وحده هو ما نهتم به، ويكون حديثنا في واقع الأمر منصبًّا على هذا العمل.

على أن هذا لا يعني أننا لا يمكن أن نشعر بالإعجاب نحو الفنان الخلاق ونعبر عنه. فلما كان العمل الفني هو هذا فحسب — أعني عملًا «فنيًّا» — وليس موضوعًا طبيعيًّا، فإنا نعترف بأنه لم يكن من الممكن أن يخرج إلى حيز الوجود إلا لأن ثمة إنسانًا لديه «ملكات وسمات» معينة. ونحن إنما نمجد هذه الملكات والسمات ونقدرها حين يكون العمل جيدًا. غير أننا نكرم الإنسان على ما تجلى في العمل.

---

[١٤] المرجع نفسه، ص٤٦؛ وانظر أيضًا ص٧٧.

وإذن فالتفسير الأول للتعبير «الفنان هو كذا ...» يقلل من أهمية مقولة «الشخصية»، ولكن من الواضح، طوال الجزء الأكبر من مناقشة فيرون، أنه ينظر إلى «الشخصية» على أنها شيء متميز تمامًا عن العمل ذاته؛ فهو يقول إن الناس يتحدثون عن العمل «ولكنهم يرون من ورائه، ربما بطريقة لا شعورية، صانع العمل؛ فالصورة أو التمثال ليست إلا نقطة البدء والعلة الأولى لانفعالهم».[15] «إن العمل الحافل بالإهمال وغيره من العيوب كثيرًا ما يثير إعجابنا بسبب شخصيةِ مُبدعِه وحدها، وهي الشخصية التي تُلمَح خلاله بأصالة قوية».[16] ويقدم فيرون مثلًا محددًا للتمييز بين الفنان وعمله: «لا يمكن أن يقرأ أحد فيكتور هوجو دون أن يضيف إلى إعجابه الماثل أمامه سرورًا عميقًا باطنًا؛ إذ يكتشف في الشاعر ذاته مفكرًا كرس حياته لكل المشكلات التي تهم البشرية.»[17]

وعلى ذلك ففي التفسير الثاني لعبارة «الفنان هو كذا ...» تقول هذه العبارة بالفعل شيئًا عن شخصية الفنان أو براعته، لا عن عمله فحسب؛ فالعمل نقطة بداية للاستدلال على شخصية الفنان. وفي هذه الحالة يكون معنى عبارة «هايدن مرح» أكثر من مجرد القول إن هناك فقرات مرحة في سيمفونية «المفاجأة» أو غيرها من الأعمال الموسيقية.

ولكن في هذه الحالة ينبغي أن نتساءل إن كان من حقنا القيام بهذه الاستدلالات؛ فقد رأينا من قبل، عند مناقشتنا للإبداع الفني، أن حالة الفنان النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تجسد في العمل. فمن الممكن تمامًا أن يكون الشخص الذي تتسم موسيقاه بالمرح، مفتقرًا تمامًا إلى المرح إذا ما تركت موسيقاه جانبًا. وقد يحيا شخص آخر يتسم شعره بالعمق الانفعالي، حياة هادئة معتدلة. وكثير من الفنانين لا نجدهم يلفتون الأنظار أو يبعثون على الإعجاب من حيث هم أشخاص، وإن كانت أعمالهم بعيدة عن ذلك كل البعد. وبعبارة أخرى فإن من أخطر الأمور أن ننسب إلى «الإنسان» ما نجده في «العمل»، ما لم تكن لدينا شواهد مستقلة عن الفنان، أي شواهد مكتسبة بوسائل أخرى غير فحص أعماله الفنية، كالشواهد المستمدة من وقائع حياته مثلًا. فإن لم توجد هذه الشواهد، تعرضنا لخطر الوقوع في الخلط، فنظن أننا نقول شيئًا عن الفنان، مع أننا في واقع الأمر نقتصر على وصف العمل. ولقد مررنا جميعًا بتجربة قراءة

[15] المرجع نفسه، ص٥٣.

[16] المرجع نفسه.

[17] المرجع نفسه، ص٣٥١.

تراجيديا لشيكسبير واستنتجنا منها أن شيكسبير كان لديه تعاطف إنساني عظيم، أو سمعنا سيمفونيات بيتهوفن وأكدنا أنه كان إنسانًا يتسم بالعمق الانفعالي الشديد. غير أن أمثال هذه التأكيدات يمكن أن تكون مضللة إلى حد بعيد ما لم يكن معناها يقتصر على أن الفنان يملك القدرة على إظهار هذه الخصائص داخل نطاق فنه.

غير أن هناك صعوبة أخرى، فمن المعروف أن العمل الفني يمكن أن يفسر على أنحاء كثيرة متباينة. ومن هنا فقد لا يتفق المشاهدون المختلفون على أن العمل يكشف عن «مرح» أو «عمق» أو «عاطفية». فإذا كان الأمر كذلك، فكيف نستطيع أن نتخذ العمل أساسًا للاستدلال على عقلية الفنان وانفعالاته؟ إننا لو قبلنا جميع التفسيرات، لكان علينا أن نعزو إلى الفنان عددًا هائلًا من سمات الشخصية المتباينة المتناقضة. على أن فيرون لا يعترف بهذه الصعوبة لأنه يرى أن المشاهِدين يشاركون الفنان دائمًا نفس التجربة التي مر بها بالضبط،[١٨] وهو رأي سننقده في القسم التالي.

إن فيرون عندما يؤكد أهمية «الشخصية»، يفعل ذلك عند وصف تجربة التذوق الفني. وهو يرى أن هذه التجربة هي في أساسها تجربة إعجاب بعبقرية الفنان. ومع ذلك فمن المشكوك فيه أنه كان في ذلك يقدم وصفًا معقولًا لِما يُعَد في العادة «تجربة جمالية»؛ فهو يقول، في الجملة التي اقتبست من قبل، إن العمل الفني «ليس إلا نقطة بدء وعلة أولى» للاستمتاع الجمالي. وهذا يعني ضمنًا أن انتباه المشاهد ليس مُركَّزًا على العمل ذاته فحسب؛ فالانتباه لا يستقر على العمل، وإنما يبحث عن «العامل»، ولكن معنى ذلك أننا لا نستمتع بالعمل لذاته، وإنما نتخذ منه مرشدًا إلى شيء آخر. وهذا أمر قد يلجأ إليه عالم النفس أو المؤرخ، ولكن ليست هذه هي الطريقة التي ندرك بها الموضوعات الفنية عندما يكون اهتمامنا جماليًّا، فلو أقبلنا على تلك الموضوعات بهذه الطريقة، لَمَا استطعنا أبدًا نَنفُذ إلى ما فيها من سحر وحيوية؛ إذ إن انتباهنا يكون عندئذٍ موزَّعًا. ويقول فيرون في أحد المواضع «ينبغي أن نحتفظ بذكرى حية للفنان تكفي للحيلولة ... دون جعل موضوع تأملنا يستغرق انتباهنا كله.»[١٩] ومع ذلك فنحن لا نستمتع بالقيمة الكامنة للعمل إلا عندما يستغرق انتباهنا كله، بالفعل، وعندئذٍ فقط تكون تجربتنا جمالية بحق.

---

[١٨] أما الفقرة الواردة في ص١٨٤ فهي استثناء له أهميته وطرافته.

[١٩] المرجع نفسه، ص٣٣٧.

ومن المؤكد أن هناك حالات للإدراك الجمالي نقدر فيها شخصية الفنان. وهذا يصدق بوجه خاص عندما نكون قد ألفنا عددًا من الأعمال إلى أبدعها نفس الفنان. وهكذا نشعر بدعابة روبرت فروست الجافة العميقة تسري في الحوادث والمناظر التي يصورها في أشعاره ... ولكن «الشخصية» في هذه الحالة تكون جزءًا لا يتجزأ من العمل، يؤثر في جاذبيته الانفعالية وطابعه التخيلي. ونحن نلتقي ونستمتع بها عن طريق تثبيت الانتباه الجمالي على العمل، لا عن طريق النظر إلى العمل الفني على أنه «نقطة بداية» لشيء آخر، وفي الحالات الأخرى لا يكون هناك، ببساطة، اهتمام بشخصية الفنان على الإطلاق، فنحن نهتم عندئذٍ «بالعمل»، وننسى «العامل». ويعترف فيرون بذلك صراحة في مناقشته لفن العمارة، فهو يصف هذا الفن بأنه «أقل الفنون اصطباغًا بالطابع الشخصي»، ومع ذلك يقول إن «للعمارة في ميدانها الخاص قوة تعبيرية لا يمكن إنكارها».[٢٠] ولمَّا كان هذا يصدُق أيضًا على أعمال كثيرة في مجالات متعددة فإن نطاق «الشخصية» في الفن ينبغي أن يضيق إلى حد ملحوظ.

ومجمل القول إنه إما أن يكون الإعجاب بشخصية الفنان مجرد إعجاب بالعمل الفني ذاته، بحيث يمكن الاستغناء عن فكرة «شخصية»، وإما أن الإعجاب كما يصفه فيرون (أ) يفترض خطأً أن «العمل» دليل لا يخطئ على الطابع الكلي «للإنسان»، (ب) كما أنه ليس وصفًا أمينًا للتذوق الجمالي للفن.

ولقد كان لمفهوم «الشخصية» من الوجهة التاريخية، أهميته بوصفه احتجاجًا على مظاهر الكبت والتقييد التي كانت واضحة في الفن الكلاسيكي الجديد. واتخذ هذا المفهوم نقطة من النقاط التي يتجمع فيها الرومانتيكيون حول فكرة الحرية الفنية. وما زالت له فائدته من حيث أنه يذكرنا بضرورة تذوق كل فنان على أساس مزاياه الخاصة، ووجوب الامتناع عن حشره في قوالب محددة مقدمًا. ومع ذلك فإن فكرة «الشخصية» لا يمكن، من الوجهة الفلسفية، أن تتخذ أساسًا لنظرية سليمة في الفن أو التجربة الجمالية؛ فإلى جانب العيوب التي لاحظناها الآن في هذه الفكرة، فإنها لا يمكن أن تُستخدَم بذاتها معيارًا لتقدير الفن. وقد كتب أحد النقاد، ممن يعدونها أساسية في كل نقد فني، يقول: «إن الشخصية قانون لذاتها ... مثال ذلك أني إذا فكرت في أن ديلاكروا فنان، فمن واجبي

---

[٢٠] المرجع نفسه، ص١٨٦، ١٨٤.

ألا أبحث عن مزايا تصويره وعيوبه؛ فليس لتصوير ديلاكروا مزايا أو عيوبًا، بل إن فيه أسلوب ديلاكروا فحسب.»[٢١] هذا الرأي قد يكون فيه تنبيه لنا إلى ضرورة التعاطف مع الفنان، غير أنه يقف حائلًا في وجه عملية التحليل والتقويم. ألسنا نستطيع أن نقول أحيانًا عن عمل فني معين إنه جيد في نواحٍ معينة ورديء في نواحٍ أخرى، ويكون لقولنا هذا ما يبرره؟ ألا يمكن أن تكون شخصية الفنان فارغة؟

(٢) التعبير عن الانفعال وتوصيله

يقدم فيرون حججًا للدفاع عن النظرية الانفعالية، محاولًا أن يثبت أنها أفضل من نظريتَي المحاكاة البسيطة ومحاكاة المثل الأعلى.[٢٢] وهو يحمل بوجه خاص على نظرية المثل الأعلى، لأنها لا تفسر قدرًا كبيرًا من الفن والخلق الفني؛ فالفنان لا يسعى إلى تصوير الأشياء «الجميلة»، بل إنه كثيرًا ما يختار موضوعات قبيحة، ويعبر عنها بطريقة حية دون أن يقلل من قبحها. ويقتبس فيرون للتدليل على رأيه، موضوعات من الأدب اليوناني، مثل «جثة هكتور وهي تُجَر حول قبر باتروكلس ... وأوديب وهو يفقأ عينيه ويروي مآسيه وهو غارق في دمائه ... وميديا وهي تذبح أبناءها انتقامًا لنفسها من غريمتها».[٢٣] وينتهي فيرون من ذلك إلى أن «الفن يتجاوز الجمال البحت؛ لأنه يضم ما هو مخيف أو حزين، قبيح أو مرح».[٢٤]

ولقد بذل الروائي الروسي المعروف، الكونت ليو تولستوي، جهدًا يفوق ما بذله أي كاتب آخر في نشر النظرية الانفعالية على نطاق واسع. ففي كتابه «ما الفن؟» (١٨٩٨م) ذهب بدوره إلى أن الفن يمكن أن يثير مشاعر غير سارة ويصور «مناظر حزينة تقطع نياط القلوب».[٢٥] وفي عهد أقرب أكد الأستاذ «دوكاس» «حقيقة نفسية» هي أن الفنان

---

[٢١] فنتوري: تاريخ النقد الفني، ص٣٦.

[٢٢] المرجع نفسه، ص١٣ من المقدمة، ٩٨ وما يليها.

[٢٣] المرجع نفسه، ص٩٨.

[٢٤] المرجع نفسه، ص١١٠.

[٢٥] ليو تولستوي: «ما الفن؟»

What Is Art? Trans. Maude (Oxford U.P., 1955) p. 120.

لا يسعى إلى «خلق الجمال».[٢٦] فهو يرى، مثل فيرون وتولستوي، أن «الفنان يمكن أن يعالج أي موضوع».[٢٧]

ولا بد أن تكون مناقشتنا السابقة قد أوضحت ما يدين به هؤلاء المفكرون للحركة الرومانتيكية في الفن.[٢٨] فعن طريق ترديدهم لهذا الوصف للفن كانوا قوة فعالة أدت إلى تدهور فكرة «محاكاة المثل الأعلى» في الفترة الأخيرة. فهُم إذن مسئولون إلى حد بعيد عن التطور الذي لم يَعُد بفضله مفهوم «الجمال» يحتل موقعًا رئيسيًّا في الفكر الإستطيقي. ولعلك لاحظت أن كتابنا هذا، شأنه شأن الكثير من الكتب القريبة العهد في الإستطيقا، لم يتحدث إلا قليلًا نسبيًّا عن «الجمال beauty» وعلى العكس من ذلك كان «الجمال» يُعَد في القرون الماضية أهم مفهوم في الإستطيقا. بل إن الإستطيقا ذاتها كثيرًا ما كانت تُعرَّف بأنها «نظرية الجمال». وقد كشف أصحاب النظرية الانفعالية عن مدى ضيق هذه النظرة، فرأوا أن الفنان يلجأ إلى أشد الموضوعات تباينًا، وضمنها ما هو شاذ، وما هو قابض أو منفر. ومن هنا كان للانفعاليين أثر كبير في الطريقة التي ينظر بها الناس إلى الفن، فلم يَعُد المُشاهِد يبحث عن الجمال وحده، بل لم يَعُد يبحث فيه على الإطلاق، في العمل الفني. وقد كان روجر فراي متحدثًا بلسان كثير من الأذهان المعاصرة حين أشاد بهذه الفكرة المستبصرة التي أدت إلى تحرير العقول من أغلالها القديمة، فقال: «كانت كل التأملات المتعلقة بالإستطيقا، خلال فترة شبابي، تدور بإصرار ممل حول مسألة طبيعة الجمال ... ولكن عبقرية تولستوي هي التي أخرجتنا من هذا الطريق المسدود ... وكانت من أهم الأفكار، فكرته القائلة إن العمل الفني ليس سجلًّا للجمال الموجود بالفعل في موضع آخر، وإنما هو تعبير عن انفعال يشعر به الفنان وينقله إلى المشاهد.»[٢٩]

تلك، في رأيي، من أقوى النقاط في النظرية الانفعالية. ولو استشهدنا بالأعمال الفنية ذاتها، لوجدنا أن قدرًا كبيرًا منها يضم موضوعات قبيحة، ولوجدنا أيضًا أن هذا القبح لم «يجمل ولم يخفف، بل زادته طريقة معالجة الفنان تأكيدًا وحيوية». وعلى هذا النحو

---

[٢٦] كيت دو كاس: فلسفة الفن، ص١٨؛ وانظر أيضًا ص١٢٢.

Curt Ducasse, The Philosophy of Art (N. Y., Dial, 1929).

[٢٧] المرجع نفسه، ص١٩٠.

[٢٨] انظر: [الباب الثاني: طبيعة الفن – الفصل الخامس: نظريات «المحاكاة»].

[٢٩] الرؤية والتصميم، ص٢٩٢–٢٩٣.

يصبح العمل، كما يقول صاحب النظرية الانفعالية، «معبِّرًا» بقوة. ولو كان هذا يصدُق على الفن المرضي وحده، لما استحق أن نتحدث عنه. غير أنه يتمثل، على العكس من ذلك، في أعمال لها قيمة لا جدال فيها، كالتراجيديا اليونانية، كما أشار فيرون، أو تصوير جويا Goya للحرب، وأوبرا «فوتسك» لبرج.

ولقد استطاع الانفعاليون أن يدركوا هذا نظرًا إلى اقتناعهم بأن القوة الدافعة إلى الخلق لدى الفنان هي انفعال معين يشعر به، وبأن هذا الانفعال يمكن أن يثيره أي موقف. وأدى بهم ذلك إلى قضاياهم الأساسية، وهي أن العمل الفني تعبير عن انفعال الفنان، كما أن المدرك يشارك في هذا الانفعال عن طريق تأمل العمل. فلننتقل الآن إلى بحث هذه النظرية بشيء من التفصيل.

إن «التعريف العام»، للفن الجميل fine art عند فيرون هو: «الفن مظهر الانفعال، معبرًا عنه بطريقة خارجية، عن طريق تنظيم الخط والشكل واللون حينًا، وعن طريق سلسلة من الحركات أو الأصوات أو الكلمات حينًا آخر».[٣٠] ولكي نفهم هذا النشاط الذي يؤلف «التعبير» الفني، ينبغي أن ندرك أولًا وجه الخطأ في وصف الفن بأنه «مظهر الانفعال». إن «المظهر» المجرد لانفعال الشخص ليس شيئًا فنيًّا؛ فالضحك أو البكاء التلقائي، أو التثاؤب غير الواعي، أو الحركة الغاضبة، كل هذه تكشف عن وجود انفعال. ومع ذلك فإن التعبير الفني ليس «اندفاعيًّا خالصًا، وليس مجرد غليان محض».[٣١] وكما أشار دوكاس «فإن من ماهية الفن ألا يكون أعمى كالسلوك الآلي، وإنما أن يكون واعيًا مسئولًا».[٣٢] وهذا يذكرنا بتعريفنا السابق للفن، في معناه الشامل، بأنه نشاط «بارع واعٍ»، ولكن ينبغي أن ندرك أن هذه الحقيقة لم تغب عن ذهن فيرون؛ ذلك لأنه يلاحظ في أحيان كثيرة التميز بين النشاط الفني والنشاط التلقائي، كما هي الحال عندما يقول إن فن الرقص ظهر عندما نُظِّمت الحركات الجسمية التلقائية بالإيقاع.[٣٣]

كذلك يدرك فيرون أنه عندما ينطلق الانفعال دون ضابط، يستحيل المُضِي في التعبير الفني ... «إن قوة الانفعال وصخبه، وتجاهله للاعتبارات الخارجية، يكون عند تفجُّره

[٣٠] المرجع المذكور من قبل، ص٨٩.

[٣١] ديوي: الفن بوصفة تجربة ص٦١٠.

[٣٢] المرجع المذكور من قبل، ص١١٤؛ وانظر أيضًا ١٢٥.

[٣٣] المرجع المذكور، ص٨٣؛ وانظر أيضًا ص١١٦.

للمرة الأولى أقوى من أن يتيح له التريث لكي يروي أحاسيسه أو يشرحها».[٣٤] وكما قال ووردزورث في عبارته المشهورة، فإن الفنان لا يستطيع أن يخلق إلا إذا «استجمع انفعالاته بهدوء».

إن التعبير الفني يكشف عما فيه من «وعي ومسئولية» باستخدامه وسيطًا موضوعيًّا معينًا؛ فالانفعال لا يقتصر على الانطلاق في العالم، كالشخص الغاضب حين يصب جام غضبه على جروه، بل إن الفنان يشكل الوسيط ويضفي عليه قالبًا كيما يجسد فيه انفعالاته. وقد يستخدم في هذا الغرض السلم الموسيقى أو جسمه هو ذاته، كما في حالة الرقص أو التمثيل، ولكن ينبغي عليه عندئذٍ أن يخضع انفعالاته لمقتضيات الوسيط وحدوده. فإذا فاض الانفعال وتجاوز ما يستطيع الوسيط تقبله وتشكيله، فعندئذٍ لا يسفر ذلك عن أي نتاج فني، بل يكون الأمر كأن شخصًا يعمل على تصريف انفعاله بأن يضرب لوحة البيانو بقبضة يده ضربًا عشوائيًّا، وهو سلوك لا يمكن أن يؤدي إلى خلق قطعة موسيقية.

وفضلًا عن ذلك فإن التعبير عن انفعال معين لا يماثل وصف هذا الانفعال؛[٣٥] فالفنان لا يعلن: «أنا جائع» ثم يقدم وصفة لحالة معدته المضطربة، بل إن إطلاق اسم على انفعال يعني تعميمه عن طريق إدراجه تحت لفظ عام مثل «الغضب»، ولكن هذا لا يكفي للتعبير عن الطابع المميز للانفعال الخاص الذي يشعر به الفنان.

لقد ذكرت حتى الآن أن عملية التعبير الفني عملية منضبطة، وليست مندفعة، وأنها تستخدم وسيطًا، وليست مجرد وصف للانفعال. فما الذي يحاول الفنان أن يفعله على التخصيص، خلال التعبير؟ إن أكثر الإجابات تفصيلًا في كتابات أصحاب النظرية الانفعالية هي إجابة الأستاذ دوكاس Ducasse.

يصف دوكاس النشاط الفني بأنه «إخراج المرء لمشاعره إلى حيز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد، وتوجيه».[٣٦] والمقصود بإخراج المشاعر إلى حيز الموضوعية هو إنتاج موضوع،

---

[٣٤] المرجع نفسه، ص٣٣١؛ وانظر أيضًا ص٧٥.

[٣٥] هذه الفقرة مقتبسة عن كتاب كولنجوود: «مبادئ الفن»، ص١١–١١٥.

R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford U.P., 1938).

وقد أعيد طبع هذا الجزء في كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل ص٣٤٥–٣٤٧.

[٣٦] المرجع المذكور من قبل، ص١١٢، ١١١.

فأي نوع من الموضوع هذا؟ إنه موضوع «(١) يستطيع الفنان على الأقل أن يتأمله، (٢) ومن شأن تأمل الفنان له أن يرجع إليه ذلك الشعور ... الذي كان الموضوع محاولة للتعبير عنه».[٣٧] وبعبارة أخرى، فإن هدف الفنان هو خلق عمل يتيح له تأمله الجمالي أن يقول: «أجل، هذا ما كنت أشعر به». فالنشاط التعبيري لا يكون ناجحًا إلا إذا أدى العمل إلى انعكاس تتردد فيه صورة انفعالاته من جديد.[٣٨] وفي ضوء هذا الهدف يعمل الفنان على مراجعة إنتاجه وحذف أجزاء منه وإعادة صياغته طوال ممارسته لنشاطه. وتؤدي الرغبة في التعبير الذاتي إلى تمييز الفنان من الناسخ الآلي؛ كما تؤدي الرغبة في التعبير عن الانفعال إلى تمييز الفنان من أولئك الذين يسعون إلى التعبير عن معانٍ، مثل كتاب النثر الشارح مثلًا.

وعلى هذا النحو يعبر دوكاس عن مفهوم الفن الذي كان سائدًا بين الفنانين والناس العاديين خلال القرن الماضي.

على أن هذا الرأي، كما يعترف دوكاس ذاته، نتيجة غاية في الغرابة؛ ذلك لأنه يؤدي إلى القول بأن الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يقول إن كان الموضوع «عملًا فنيًّا» هو الفنان ذاته! تلك هي النتيجة التي تؤدي إليها النظرة إلى الموضوع الفني من خلال أصله في التجربة «الباطنة» أو «الذاتية» للفنان. وهذه النتيجة تلزم بالضرورة لأن الفنان هو وحده الذي يستطيع أن يعرف ما هي انفعالاته، ومن هنا «فلا أحد غير الفنان يمكنه أن يقول إن كان قد نجح في خلق موضوع تتجسد فيه مشاعره تجسُّدًا كافيًا، وإلى أي مدى كان نجاحه في ذلك»،[٣٩] وهذه نتيجة محيرة؛ إذ إننا نظن عادة أن مسألة معرفة ما إذا كان الموضوع فنيًّا هي مسألة يمكن أن تكون موضوعًا لمعرفة عامة.

على أن تحليل دوكاس للخلق الفني يثير مشكلة أهم من هذه بكثير. فهذا التحليل يتركز حول لفظ أساسي هو «التعبير». وأود الآن أن أصوغ هذه المشكلة على النحو الآتي: هل يستطيع الفنان ذاته أن يقول إن كان العمل «يعكس» أو «يردد» انفعاله؟

---

[٣٧] المرجع نفسه، ص١١٣.

[٣٨] المرجع نفسه، ص١١٥.

[٣٩] المرجع نفسه، ص٢٧٠–٢٧١؛ وانظر أيضًا كيرت دوكاس «بعض مسائل علم الجمال» مقال في مجلة «مونيست».

C. Duccasse, “Some Questions in Aesthetics,” Monist, XLII (1932) p. 47.

فلنحاول أن نبحث المسألة بالطريقة الآتية: إن القول بأن العمل «يعكس» الانفعال يعادل القول إن الانفعال يمكن أن يوجد ويحس به بمعزل عن العمل ويقول دوكاس إن «الطبيعة الباطنة» للانفعال تظل على ما هي عليه سواء أضفى عليها الفنان صبغة موضوعية أم لا.[٤٠] ولكن هل يمكن الشعور بالانفعال الذي يعبر عنه العمل على أي نحو سوى تأمله؟ هل يمكن أن يكون للانفعال الخاص الذي يعبر عنه العمل المعين وجود خارج العمل، أو قبل خلق العمل، كما يريد دوكاس؟ إن الانفعالات عامة تتخذ صبغة فردية عن طريق المواقف الخاصة التي تحدث فيها؛ فحب الأم وحب العشيقة وحب الوطن، كل هذه انفعالات يشعر بها المرء بطريقة مختلفة. على أن الانفعال الذي يتجسد في العمل يتخذ صبغة فردية عن طريق هذا الموضوع المحدد، فالانفعال جزء لا يتجزأ من تركيب حسي معين، هو مركب مميز للوسيط الفني، ولهذا السبب فإننا نقول في كثير من الأحيان إن الوسيلة الوحيدة لمعرفة الانفعال الذي تعبر عنه قطعة موسيقية معينة هي أن تستمع إليها فحسب.

فإن كان ما قلته الآن صحيحًا، فعندئذٍ لا يكون الفنان نفسه قادرًا على أن ينبئنا إن كانت عملية التعبير قد نجحت. فلكي يفعل ذلك، يتعين عليه، كما قلنا، أن يقرر إن كان الانفعال الذي يعبر عنه العمل هو نفس الانفعال الذي كان يشعر به قبل خلقه. ولكن إذا لم يكن للانفعال الذي يعبر عنه العمل وجود بمعزل عن العمل، فعندئذٍ لا يمكن أن يكون لدى الفنان معيار للقيام بعملية الاختبار. فهو لا يستطيع أن يقرر إن كان «الشعور الذي كان ينوي التعبير عنه قد أثير فيه مرة أخرى على نحو مطابق تمامًا»[٤١] بواسطة العمل؛ إذ إن الشعور الذي يعبر عنه العمل شيء جديد كل الجدة، ولم يكن له كيان قبل أن يظهر العمل إلى حيز الوجود.

هذه الحجة تذهب إلى أن الانفعال الذي يعبر عنه ليس كيانًا قائمًا بذاته، أو شيئًا يشعر به الفنان عندما يكون في حالة حب أو حالة حرب، ثم يُضمَّن بصورة محسوسة في العمل بل تقول الحجة إن الانفعال يتبدل عندما يؤخذ من تجربة غير فنية ويصبح جزءًا داخلًا في تركيب العمل الفني؛ فالحجة إذن مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بواحد من أكثر

[٤٠] المرجع نفسه، ص١١٤.

[٤١] كيرت دوكاس: أنت، والنقاد، والفن، ص٨٢.

Art, the Critics, and You (N. Y., Liberal Arts, 1944).

الانتقادات الموجهة إلى النظرية الانفعالية شيوعًا، وهو أن هذه النظرية تتجاهل أهمية الوسيط الفني والبراعة التي يستخدم بها الفنان هذا الوسيط.[٤٢] فهذه العوامل بعينها هي التي تميز العمل الفني وتفرق بينه وبين بقية التجربة. ولن نستطيع التمييز بين انفعالات الفن وبين المجالات الأخرى للحياة، وهي المجالات التي نحس فيها بانفعالات ونعبر عنها على أنحاء أخرى، إلا إذا أدركنا أهمية العوامل السابقة. فالنظرية الانفعالية، تبعًا لهذا النقد، تهبط بالوسيط وببراعة الفن «إلى مرتبة مجرد وسيلة لغاية هي التعبير عن المشاعر موضوعيًّا».[٤٣]

ويعترف دوكاس بوضوح، في ناحية معينة، بأن تعامل الفنان مع الوسط قد يبدل انفعاله. وهو يشير إلى أن الانفعال المتجسد في العمل ليس هو الذي يحس به الفنان عادة عند بداية العملية الخلاقة، «بل إن الحالة المعتادة هي ألا يتولد في الفنان ذلك الشعور الذي يجسده العمل الفني آخر الأمر إلا تدريجًا، ولا يسبق نموه عملية التعبير الموضوعي عنه إلا بقليل.»[٤٤] ولعل القارئ يذكر، من مناقشتنا للإبداع الفني، أن الوسيط ليس سلبيًّا فحسب، وليس «مجرد وسيلة»؛ فهو يقاوم محاولات الفنان تشكيله على بعض الأنحاء، ولكنه يقدم إليه أيضًا إيحاءات جديدة للسير بالعمل في اتجاهات أخرى. ويُعَد رأي دوكاس أكثر معقولية بكثير من رأي السذج من أصحاب النزعة الانفعالية، الذين يعتقدون أن انفعال الفنان هو في كل الأحوال ثابت ومحدد تمامًا قبل أن يبدأ النشاط الخلاق ومع ذلك فإن دوكاس ذاته يتعرض للنقد السابق حين يقول إن الانفعال الذي يعبر عنه العمل يمكن الشعور به قبل أن ينتهي العمل.

ولكن ما مدى قوة هذا النقد؟ إننا جميعًا، على الأرجح، نشارك في الاعتقاد بأننا «نعبر» بالفعل، على نحو ما، عن شيء كنا نفهمه حتى قبل أن يتحقق التعبير، فنحن

---

[٤٢] انظر مثلًا: هنري د. أيكن: «الفن بوصفه تعبيرًا وسطحًا» (مقال).

Henry D. Aiken, "Art as Expression and Surface," Jour, of Ae. & Art Criticism, IV (1945), p. 89.

وأيضًا فتسنت توماس: رأي دوكاس في الفن وتذوقه (مقال).

Vincent Tomas., Ducasse on Art and its Appreciation," Philosophy and Phenomenological Research, XIII (1952), p. 80.

[٤٣] توماس، المرجع المذكور، ص٨٠.

[٤٤] فلسفة الفن، ص١٢٨.

«نحاول العثور على اللفظ الصحيح»، وعندما نجده نقول «هذا بعينه ما كنت أقصده (أو أشعر به)» فكيف استطعنا أن نعرف أن اللفظ هو «الصحيح»، ما لم نكن نعرف على نحو معين ما نحاول أن نقوله حتى قبل أن نقوله؟ ولو لم يكن الأمر كذلك، فكيف كنا نستطيع، خلال بحثنا عن اللفظ، أن نرفض اقتراحًا معينًا بأن نقول «كلا»، ليس هذا ما أعني»؟ وبالمثل ينبغي أن يكون هناك بعض التطابق بين ما يشعر به الفنان وبين العناصر الحسية والقوالب والموضوع ... إلخ، التي يقرر أن يجعلها جزءًا من العمل، فعندما شعر بيكاسو بالسخط على الحرب، وهو السخط الذي دفعه إلى إبداع لوحة «جويرنيكا Guernica» الحائطية، لم يرسم منظرًا ريفيًّا بديعًا أو طفلًا أحمر الخدين.

وهكذا نجد أنفسنا نواجه مأزقًا؛ إذ نجد من جهة أن انفعال الفنان قبل أن يتم العمل الفني يوجه نشاطه الإبداعي، ويحركه في اتجاهات معينة لا في غيرها. فهو يحاول أن «يقول ما يشعر به». ونجد من جهة أخرى أن الانفعال الذي يشعر به لا يمكن أن يكون الانفعال الذي يعبر عنه العمل في شكله النهائي؛ إذ إن هذا لم يكن موجودًا إلا بعد انتهاء العمل. ويبدو أن الخلق الفني يقتضي إيجاد توازن بين هاتين القوتين؛ مطالب انفعال الفنان، والطابع التعبيري الكامن للموضوع. فما شعر به الفنان هو الذي يقرر، إلى حد بعيد إن كان «سيقبل» الموضوع، ويضع أدواته جانبًا، ولكن ما شعر به لا يمكن أن يفرض تمامًا طابعه على الموضوع؛ إذ إن العمل لا يمكن أن يكون مجرد نسخة من الانفعال السابق. إنه ليس كالمرآة التي تقتصر على أن تعكس ما يوضع أمامها، بل هو يبدل كل ما يعبر عنه، ويصبغه بصبغة فردية.

وعلى ذلك فإن النظرية القائلة إن الفن «تعبير عن الانفعال» لا يمكن أن تُقبَل على علاتها. فعلى الرغم من أن لها نصيبًا من الصحة، فإن معنى هذا اللفظ الحاسم، وهو «التعبير» لا بد أن يزداد وضوحًا. إن أية نظرية في الفن لا تصاغ لكي تسري حتى الأبد، وتلك مشكلة ينبغي أن يعمل المدافعون عن النظرية الانفعالية حسابًا لها في المستقبل، ولكن نظرًا إلى أننا جميعًا، سواءٌ أكنا من أنصار هذه النظرية أم لم نكن، نستخدم لفظ «التعبير» على هذا النطاق الواسع، فينبغي أن نكون على وعي بالدلالة المزدوجة التي ينطوي عليها هذا اللفظ.

كنا حتى الآن نفترض، في محاولتنا معرفة معنى «التعبير عن الانفعال»، أن هذه العبارة تصف بدقة خلق الفن ونواتجه، وعلينا الآن أن تختبر هذا الافتراض أو هذه المسلمة. وهذا هو السؤال الهام الثاني في صدد مشكلة التعبير، فهل صحيح أن جميع الفنانين يقومون

بنشاطهم الخلاق من أجل «إخراج الانفعال في صورة موضوعية»، وأن العمل الفني ذاته إنما هو إخراج كهذا إلى حيز الموضوعية؟

هنا نجد أن الشواهد تؤدي إلى نتائج متعارضة؛ فهناك قدر كبير من الشواهد يتمثل في أقوال الفنانين المدافعين عن النظرية الانفعالية.[٤٥] ومع ذلك فلا هذه النظرية، ولا أية نظرية منفردة أخرى، تضم جميع الأوصاف المتعلقة بما يحاول الفنان أن يفعله. ففي بعض الحالات يسعى الفنان إلى خلق موضوع يكون جذابًا ومرضيًا عند تأمله، ولنُسَمِّه موضوعًا «جميلًا». وفي حالات أخرى، يتصدى الفنان لمشكلة تكنيكية يفرضها عليه وسيطه، ويسعى إلى حلها على النحو الذي يرضيه، ومن الواجب أن يلاحظ، في هذه الحالات، أن مشكلة «التعبير» التي ناقشناها الآن لا تثار على الإطلاق؛ ذلك لأن معيار نجاح القدرة الفنية في هذه الحالة ليس مطابقة الموضوع الفني لشيء يحس به الفنان قبل الانتهاء منه، بل إن التأكيد ينصب عندئذٍ على الموضوع، أعني كونه جميلًا، أو متناسقًا ... إلخ. والإجابة عن هذه الأسئلة هي التي تقرر ما إذا كان الفنان سيضع جانبًا ريشته أو فرشاته. ويؤكد دوكاس أن الفنان قد يحكم أحيانًا على العمل، لا بوصفه تعبيرًا كافيًا عن شعوره الأصلي، بل بوصفه تعبيرًا عن شعور معين آخر، «يحس عندما يتأمله بالرغبة في أن يعترف به بوصفه وجهًا أو جزءًا من ذاته بحق».[٤٦] وفي هذا خروج له أهميته عن النظرية الأصلية في التعبير عن الذات، إذ لم يعد العمل الآن تجسدًا ملائمًا لشيء كان الفنان يشعر به من قبل، بل أصبح تجسدًا لشيء له أهميته في ذاته. والواقع أن الحكم على العمل على هذا النحو أصبح أمرًا يبلغ من الانتشار حدًّا يتعين علينا معه أن نلتزم الحذر البالغ إزاء القول إن كل قدرة خلاقة إنما هي «تعبير عما يشعر به الفنان».

أما حيث يكون هدف العملية الخلاقة مقتصرًا على خلق موضوع يكون الفنان «على استعداد للاعتراف به»، فعندئذٍ لا يكون ذلك، تبعًا لنظرية دوكاس «عملًا فنيًّا» ... ولا بد أن القارئ يذكر أن دوكاس يعترف بأن أي إنتاج لا يكون عملًا فنيًّا إلا إذا كان الفنان يسعى فيه إلى «إخراج مشاعره موضوعيًّا». وهذا يؤدي إلى إثارة أسئلة غاية في الخطورة

---

[٤٥] انظر مثلًا: جوليوس بورتنوي: سيكولوجية الخلق الفني.

Julius Portnoy, A Psychology of Art Creation (Philadelphia, 1942).

[٤٦] «فلسفة الفن» ص٢٦٩. وسوف تكون جميع إشاراتنا المقبلة إلى دوكاس منصبة على هذا الكتاب، ما لم يرد غير ذلك.

حول صحة نظرية دوكاس؛ ذلك لأن دوكاس يزعم أن تعريفه «للفن» ينطبق بالفعل على كل ما يستحق هذه التسمية[٤٧] فهل هو ينطبق على هذا حقًّا؟

إننا لو طبقنا تعريف دوكاس على قصائد أو لوحات معينة، لاضطررنا إلى القول إن الموضوعات التي تُعَد عادةً «أعمالًا فنية» لا ينطبق عليها هذا الوصف على الإطلاق؛ فهدف الفنان، كما لاحظنا منذ قليل، ليس هو التعبير الانفعالي على الدوام، وفي هذه الحالات تقول النظرية الانفعالية إن ما يخلقه ليس «عملا فنيًّا». وإزاء هذه الشواهد، يتعين على دوكاس أن يصنف كثيرًا من الموضوعات التي تُعَد عادةً «فنية» على نحو مخالف. مثال ذلك أنه يقول إن القصيدة الغنائية التي تكتب «لخطب ود امرأة»، والتي لا يعبر فيها الفنان عن نفسه موضوعيًّا، وإنما يقدم «نوعًا من الذات يعتقد أن هذه المرأة ستميل إليه، ويزعم أن هذه الذات هي ذاته الخاصة»، مثل هذه القصيدة لا تُعَد في نظره «فنًّا جميلًا»، بل إن دوكاس يسميها «اصطيادًا بطُعم روحي، وتدبيرًا غراميًّا».[٤٨] وبالمثل فإن المحاولة الواعية لخلق موضوع جميل هي «عمل بارع»[٤٩] وليست فنًّا.

ولكن من المؤكد أن هناك، في ميدان واسع كميدان شعر الغزل، كثيرًا من الأعمال التي يمكن لو عرفنا دخيلة نفس الشاعر، أن توصف بأنها «تدبير غرامي» على حد تعبير دوكاس؛ فالأعمال التي كان يوجهها الشعراء الإنجليز في عصر تيودور وستوارت إلى محبوباتهم تكشف في كثير من الأحيان، دون شك، عن «نوع من الذات يعتقد الشاعر أن هذه المرأة ستميل إليه». ومع ذلك فنحن لا نتردد في أن نسمي هذه «أعمالًا فنية» ونضعها ضمن المختارات الشعرية القيمة، وهي أشبه بالقصائد التي تكتب بدوافع مختلفة، منها بتقديم الحلوى أو الأزهار أو كليهما معًا، مما يعد نوع آخر من «التدبير الغرامي». وعندما يتعارض تعريف «للفن الجميل» مع الاعتقاد الذي يشيع الأخذ به، وينسب مثل هذا التعريف أعمالًا يعترف الجميع بأنها فنية إلى ميدان غير ميدان الفن، فعندئذٍ. يجدر بنا أن نشك في صحة التعريف نفسه؛ ذلك لأن المهم ليس التعريف ذاته، بل ما نستطيع أو لا نستطيع عمله به؛ فالتعريف المفرط في ضيقه يؤدي بنا إلى تجاهل أوجه شبه هامة بين مختلف القصائد، ويحول بيننا وبين المُضِي في عملية تحليل الأعمال الفنية ونقدها.

[٤٧] المرجع نفسه، ص١٢٥.

[٤٨] المرجع نفسه، ص١١٨، ١١٩.

[٤٩] المرجع نفسه، ص١٢٢.

إن قصور النظرية الانفعالية إنما هو نتيجة لتعريفها للموضوع الفني على أساس نشاط الإبداع الفني، ثم قصرها هذا النشاط على تحقيق دافع واحد، هو التعبير الانفعالي. وقد رأينا على أنحاء متعددة أن للعمل الفني حياة ودلالة خاصة به، تعلو على دوافع الفنان. وعلى ذلك فإن النظرية الانفعالية لا يمكن أن تعد نظرية شاملة بالمعنى الصحيح في الفن.

كنا حتى الآن نعامل المفكرين الثلاثة الذين يقولون بالانفعال في الفن على أنهم أصحاب نظرية واحدة. ومع ذلك فإن تولستوي يختلف عن فيرون ودوكاس في ناحية هامة؛ فهو ينكر أن التعبير عن الفن يكفي لتكوين فن، بل إن الفن ينبغي أيضًا أن يعمل على توصيل الانفعال إلى الجمهور. «إن الفن يبدأ عندما يكون لأي شخص معين هدف ضم شخص آخر ... إليه في الإحساس بنفس الشعور».[٥٠] من هنا كان تعريف تولستوي «للفن» بأنه «أن يثير المرء في نفسه انفعالًا مارسه من قبل، وبعد أن يثيره في نفسه، ينقل هذا الانفعال بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات أو الأشكال التي يعبر عنها في كلمات، بحيث يمارس الآخرون نفس الانفعالن هذا هو النشاط الفني.»[٥١] إن أهمية الفن عظيمة، في نظر تولستوي؛ لأنه «لغة» تجمع الناس في انفعالات مشتركة. أما الفن الذي «يعجز عن التأثير في الناس فإنه «إما فن رديء، وإما ليس فنًّا على الإطلاق»».[٥٢]

أما دوكاس فإنه، مثل فيرون، يرفض نظرية «التوصيل» هذه؛ فهو يعترف بأن الفنانين يرغبون، أحيانًا على الأقل، في نقل انفعالاتهم إلى الآخرين ولكن هذه الرغبة تتميز، في رأي دوكاس، عن «الدافع الفني» إلى تعبير المرء عن مشاعره.[٥٣] فالرغبة في التوصيل، شأنها شأن رغبة المرء في الربح من وراء فنه، ليست أساسية في العملية الخلاقة. وفضلًا عن ذلك فإن «قدرة نواتج فنية على توصيل الشعور، واستخدامها أحيانًا لهذا الغرض، لا تعني أن هذه الأعمال قد حدثت نتيجة للرغبة في القيام بذلك».[٥٤] ومن ذلك ينتهي

[٥٠] المرجع المذكور من قبل، ص١٢١–١٢٢.

[٥١] المرجع المذكور، ص١٢٣.

[٥٢] المرجع نفسه، ص١٧٨.

[٥٣] المرجع المذكور، ص٣٦.

[٥٤] «بعض مسائل علم الجمال Some Questions in Aesthetics» ص٥٧.

دوكاس إلى أن «تعمد التأثير في الآخرين»[٥٥] ينبغي ألا يؤخذ على أنه جزء من تعريف «الفن الجميل».

إن هناك سؤالَين مختلفَين ينطوي عليهما هذا الخلاف: (١) هل الفنان خلال النشاط الخلاق، يهتم دائمًا بتوصيل انفعالاته إلى جمهور ممكن؟ (٢) بغض النظر عن قصد الفنان، هل ينبغي أن يُعرَّف «الفن الجميل» على أساس التعبير وحده، أم على أساس التوصيل بدوره؟ إن السؤال الأول سؤال عن وقائع نفسية، يُجاب عنه بمعرفة أفكار الفنان ورغباته. أما السؤال الثاني فهو مسألة يقررها عالم الجمال؛ فهل التعريف «التعبيري» أعظم فائدة وأصلح لفهم الفن من التعريف «التوصيلي»، أم أن العكس هو الصحيح؟

فيما يتعلق بالسؤال الأول، يكاد يكون من المؤكد أن عددًا كبيرًا من الفنانين، وربما معظمهم، كانوا يهتمون بالقدرة التوصيلية لفنهم. والدليل على ذلك أنهم كانوا يراجعون عملهم، خلال عملية الخلق، ليجعلوه أسهل فهمًا أو أكثر جاذبية للجمهور المنتظر. ففي المجتمع القديم والوسيط، وفي كل مجتمع كان الفن يخدم فيه أغراضًا جماعية، كان الفنان يفترض مقدمًا أهمية التوصيل الناجح إلى الآخرين. وفضلًا عن ذلك فإن الوسيط الذي كان يستخدمه الفنان، أعني «القوالب»، من أمثال السوناتا أو الرواية، وكذلك رمزيته، تُستمد عادة من تراث حضاري. ومن هنا فإنا نستطيع استخدامها من أجل إنتاج موضوع «عام» يمكن المشاركة فيه.

ومع ذلك فإن من الخطأ الاعتقاد أن الفنانين يبحثون دائمًا عن التوصيل، بل إن هناك أمثلة تفيد عكس ذلك. فكثيرًا ما يكون الخلق شخصيًّا بعمق، أو مستحوذًا على الفنان، إلى حد لا يعود معه يفكر في أولئك الذين قد يدركون العمل فيما بعد. وعندئذٍ يكون اهتمامه الطاغي والوحيد منصبًّا على التعبير عن نفسه تعبيرًا كاملًا، أو على «صقل» العمل الفني، وما إلى ذلك. وفي هذا يقول الشاعر كيتس: «أنا على ثقة من أن عليَّ أن أكتب بدافع الحنين والهيام اللذين أحس بهما نحو الجمال فحسب، حتى لو ضاعت الجهود التي أبذلها في الليل هباءً كل صباح، ولم تقع عليها عين أحد.»[٥٦] وبالمثل كان جيرارد مانلي هوبكنز Gerard Manley Hopkins مدفوعًا إلى الخلق بالرغبة في التعبير عن تقديسه لله

---

[٥٥] المرجع المذكور، ص٤٠؛ وانظر أيضًا ص٣٧، هامش ٧، ص٣٩.

[٥٦] «رسائل جون كيتس» الناشر: بيج، ص١٧٣.

The Letters of John Keats, ed. Page (Oxford U.P., 1954).

وعن نقائصه هو في نظر الله. وكانت أشعاره، كما كان يعلم، «معقدة متعمقة»، وبالتالي ظلت طويلًا بلا قراء، أو لا يقرؤها إلا القليلون، ولكن لم يكن ما يسعى إليه في شعره هو الشهرة.

وعلى ذلك فإذا نظرنا إلى نظرية «التوصيل» عند تولستوي على أنها وصف لوقائع النشاط الخلاق، فإنها تجد تأييدًا من بعض الشواهد المتصلة بالموضوع على الأقل، ولكن تولستوي يؤكد أن الفن ينبغي أن يكون رباطًا يجمع الناس جميعًا. وعلى ذلك فقد يكون من الواجب تفسير تعريفه «للفن» بأنه دعوة إلى ما ينبغي على الفنانين أن يفعلوه. وهنا قد نتساءل: هل يؤدي الاهتمام الواعي بالجمهور إلى زيادة قيمة عمل الفنان؟

إني لا أعتقد أن هذا السؤال يمكن الإجابة عنه بـ «نعم» أو «لا» فحسب؛ فهناك كثير من الأعمال الفنية العظيمة، مثل مسرحيات شيكسبير، خُلِقت وفي ذهن الفنان أن تجتذب الجمهور. ومع ذلك فإن الاهتمام المفرط بما سيعتقده والجمهور، قد يؤدي بالفنان إلى السوقية والابتذال؛ فقد يحاول أن يجعل عمله بسيطًا يسهل استيعابه، وبذلك يقضي على مزاياه، وحسبنا في هذا الصدد أن نتذكر الروائيين والموسيقيين الذين خضعوا لهذا المطلب في عصرنا. وعلى ذلك فإن الاهتمام «بالتوصيل» ينبغي أن يخفف منه احترام القيمة الكامنة للعمل، ونزاهة الفنان الخاصة. غير أن الانطواء المفرط له أخطاره بدوره؛ فالفنان الذي لا يُلقِي بالًا إلى الجمهور يتجاهل بذلك أداة هامة من أدوات الضبط النقدي لعمله؛ ذلك لأن السؤال: «ماذا سيكون وقع هذا العمل على الآخرين» هو ضابط نقدي هام يفتقر إليه مثل هذا الفنان. وقد يكون حكمه الخاص غير كافٍ، كما هي الحال عند كثير من الفنانين الذين تغلب عليهم روح الهواية. وهكذا يكون العمل مفتقرًا إلى التنظيم أو معقدًا أكثر مما ينبغي، أو عقيمًا فحسب.

حسبنا إذن ما قلناه الآن عن النزاع بين «التعبيريين» و«التوصيليين» حول الخلق الفني (وإن كان كلامنا هذا موجزًا أكثر مما ينبغي؛ لأن من الممكن، كما قد يدرك القارئ، أن يقال أكثر من هذا بكثير). فلننتقل الآن إلى السؤال الثاني، وهو: هل ينبغي النظر إلى التوصيل، كما فعل تولستوي، على أنه جزء من تعريف «الفن الجميل»، بحيث إن الموضوع الذي لا يثير في المشاهد انفعالًا لا يكون «عملًا فنيًّا»؟

من الواضح أن الموضوع الذي يعجز تمامًا عن توصيل انفعال إلى أي شخص لا بد أن يكون، حسب هذا الفرض ذاته، عديم القيمة، وبالتالي لا يكاد يكون جديرًا بالكلام عنه. ويبدو أن إطلاق اسم «الفن» عليه لا يؤدي إلا إحداث فارق ضئيل. ومع ذلك فإن سؤالنا هذا يثير أسئلة هامة حول معنى «الفن الجميل».

يقدم الأستاذ دوكاس حججًا قوية مقنعة ضد التعريف «التوصيلي» للفن؛ فهو يشير إلى أن «وصف أي شيء بأنه عمل فني لا يعدو أن يكون كلام عن نوع العملية التي ظهر بها هذا العمل إلى الوجود».[٥٧] وكما رأينا في تحليلنا السابق للمعنى الشامل للفن، فإن الطريقة التي ينتج بها الفن هي التي تميزه من الموضوعات الطبيعية والأفعال الغريزية أو التي تؤدى بحكم العادة أو الأفعال المنعكسة. ويواصل دوكاس كلامه قائلًا إن قدرة الشيء على التوصيل تتعلق بالتأثيرات التي يحدثها بعد أن يكون قد ظهر إلى الوجود. فأصل الموضوع شيء، وتاريخه اللاحق لخلقه شيء مختلف كل الاختلاف. أما جعل «التوصيل» جزءًا من تعريف «الفن» فينطوي على خلط بين الأمرين، يؤدي إلى تشويه المعنى المعتاد للفظ «الفن». وفضلًا عن ذلك فإن نظرية «الاتصال» تؤدي إلى نتيجة تنطوي على مفارقة، بل نتيجة مضحكة. فلنفرض أن عملًا واحدًا يؤثر في شخص معين ولا يؤثر في شخص آخر، أو يؤثر في الشخص في وقت معين، وليس في وقت آخر، وهو أمر كثير الحدوث. عندئذٍ يتعين علينا القول إن الموضوع عمل فني وليس عملًا فنيًا معًا، ولكن هذا كما يقول دوكاس «ممتنع، لأنه إذا كانت لوحة معينة، في الحقيقة، نتاجًا لذلك النشاط البشري الخلاق المسمى بالفن، فإن هذه الحقيقة تظل حقيقة إلى الأبد، وعلى نحو شامل.»[٥٨]

فإذا أردنا أن نقول عن عمل فني إنه يوصل المشاعر أو لا يوصلها، أو إذا أردنا أن نتحدث عما يوصله، ففي استطاعتنا أن نقوم بهذه المهمة خير قيام دون أن نجعل من «التوصيل» جزءًا من تعريف «الفن الجميل». ويظل من الممكن عندئذٍ أن يقال كل ما يود صاحب نظرية التوصيل أن يقوله عن الفن. وفضلًا عن ذلك فإننا نستطيع الآن أن نقول ما نود في كثير من الأحيان أن نقوله، وهو أن العمل الفني الواحد أثر في جيل معين ولكنه لم يؤثر في جيل آخر، ويكون كلامنا عندئذٍ معقولًا. وعلى هذا النحو فإن قيمة الفن، عندما يدرَك جماليًّا، تظل بمعزل عن معنى «الفن»، الذي لا يدل إلا على طريقة إنتاج الموضوع.

وهذا يؤدي إلى إثارة سؤال آخر، هو: هل القيمة الجمالية للعمل هي ذاتها قدرته على التوصيل إلى الجمهور، أم أنه لا صلة لأحد هذين الأمرين بالآخر؟ إن إجابة تولستوي في

---

[٥٧] المرجع المذكور، ص٣٠.

[٥٨] «أنت، والنقاد، والفن»، ص٤٦.

هذا الصدد واضحة لا غموض فيها؛ فهو يقول: «إن العدوى ليست علامة مؤكدة على الفن فحسب.» — وقد رأينا أنه يعد «العدوى» جزءًا من معنى «الفن» — بل هو يمضي بعد ذلك قائلًا إن «مدى القدرة على العدوى هي أيضًا المقياس الوحيد للامتياز في الفن».[59] ويلاحظ أن التعبير «مدى القدرة على العدوى» يشير إلى عدد من الأشياء المتباينة في نظر تولستوي. وسوف نناقش المسألة في هذا الموضع من حيث اتصالها باتساع نطاق جاذبية العمل على نحو شامل. فالعمل يكون «معديًا» عندما يستطيع عدد كبير من الناس أن يفهموه، ويمكنه أن يوصل إليهم انفعالًا. ويقول تولستوي إن «ما يميز العمل الفني ... إنما هو كون لغته مفهومة للجميع، وكونه معديًا للجميع دون تمييز».[60] ويواصل كلامه قائلًا: «إن القول بأن الفن يمكن أن يكون فنًّا جيدًا ويكون في الوقت ذاته غير مفهوم لدى عدد كبير من الناس، هو قول بعيد كل البعد عن الصواب ... فالفن الجيد يؤدي دائمًا إلى إمتاع كل شخص.»[61]

وهناك احتمال كبير في أن القارئ سوف يتوقع الاعتراض الموجه إلى هذا الرأي ويستبقه. فنحن جميعًا نعيش في «ثقافة جماهيرية»، أي أن الأعمال الفنية في مجتمعنا، شأنها شأن السلع الأخرى، تستهدف عادةً إرضاء جماهير كبيرة. وهذه في كثير من الأحيان مسألة ضرورة اقتصادية؛ فالأفلام السينمائية، إذا لم تجد «سوقًا جماهيرية» وتصل إليها، لا يمكن أن تنتَج، ولكننا لن نسلم بأن إعجاب الجماهير بالعمل الفني معيار لقيمته الفنية ما لم نكن مندمجين تمامًا في «الثقافة الجماهيرية»، وهو أمر لن يكون أي واحد منا على استعداد لتصديقه بالنسبة إلى نفسه، بل إننا قد نتصور أحيانًا أن قيمة العمل الفني وشيوع الإعجاب به يتناسبان تناسبًا عكسيًّا؛ ففي كثير من الأحيان تكون أكثر الأسطوانات الخفيفة شيوعًا، أو أكثر برامج التليفزيون اجتذابًا للجماهير، هي أقل نماذج هذا النوع من الفنون مرتبة، فهذه أعمال تصيب «بالعدوى» أعدادًا لا حصر لها من الناس. ولكن هذا لا يثبت أنها جيدة. وبطبيعة الحال، فقد تكون هناك رواية سينمائية معينة تجمع بين القيمة الكامنة وإعجاب الناس بها، ولكن يظل من الصحيح أنه لا توجد علاقة ضرورية بين «مدى قابلية العدوى» وبين القيمة الجمالية.

[59] المرجع المذكور، ص٢٢٨.

[60] المرجع نفسه، ص١٧٧.

[61] المرجع نفسه، ص١٧٦.

كذلك فإن هناك قدرًا كبيرًا من «الفن الجيد» لا «يمتع كل شخص»، على عكس ما يقول تولستوي. ونستطيع أن نجد لذلك أمثلة متعددة في فن القرن الحالي. فكتابات جويس، وكافكا، وبروست، أو مدارس «الفن الحديث»، التي نوقشت في الفصل السابق، تقتضي من المدرك بذل مجهود كبير، وبالتالي لم يكن لها إلا جمهور محدود. وليس في استطاعتنا تذوق أمثال هذه الأعمال ما لم نبذل الجهد اللازم لكي نألفها، ونستعين بنقاد من نوع «فراي». غير أن تولستوي ينكر أن هذا ضروري من أجل تذوق ما يعده فنًّا جيدًا؛ فهو يقول إن الفن يستطيع أن يعدي الناس «بغض النظر عن حالتهم من حيث التقدم والتعليم.»[٦٢] ولا يتعين على المشاهد أن «يبذل جهدًا» أو «يغير وجهة نظره».[٦٣] غير أن هذا يتعارض مع ما نعرفه عن الإدراك الجمالي؛ ففي كثير من الأحيان يتعين علينا أن نبذل جهدًا مقصودًا لكي ننمي في نفوسنا «التعاطف» مع أعمال فنية كانت في الأصل غريبة عنا. وعلى هذا النحو وحده يمكن تنمية الذوق. أما الأعمال التي يمكن الاستمتاع بها دون جهد فكثيرًا ما تكون تافهة أو ضئيلة القيمة.

ولقد ذهب نقاد تولستوي في كثير من الأحيان إلى أن أوضح تفنيد لنظرية «العدوى» يتمثل في أنواع التقويم الفني التي يؤدي إليها تطبيق هذه النظرية؛ فتولستوي يحمل على معظم الأعمال الكلاسيكية في الفن الغربي، ولا سيما أعمال القرن التاسع عشر. وهو يرى أن سيمفونية بيتهوفن التاسعة عمل هزيل؛ لأنها «لا توحد الناس جميعًا».[٦٤] وهذا يصدق أيضًا على برامز، وريشارد شتراوس، وفاجنر. ومن جهة أخرى يزعم تولستوي أن «الأغلبية كانت تفهم على الدوام، وما زالت تفهم، ما ... نعترف بأنه أفضل الفنون جميعًا؛ وهو ملحمة سفر التكوين، وقصص الكتاب المقدس، والأساطير الشعبية وحكايات الجن والأغنيات الشعبية».[٦٥] وليس من الضروري أن ننتقص من قدر هذه الأعمال إذا أعربنا عن ترددنا في تسميتها «بأفضل الفنون جميعًا»، أو أنكرنا أن «العدوى» معيار للقيمة في الفن.

لقد وضعنا المدرسة «التعبيرية» في مقابل المدرسة «التوصيلية» داخل نطاق النظرية الانفعالية. ومع ذلك فإنهما، في ناحية معينة، لا يتعارضان بالقدر الذي توحي به المقارنة

---

[٦٢] المرجع نفسه، ص١٧٨.

[٦٣] المرجع نفسه، ص٢٢٧.

[٦٤] المرجع نفسه، ص٢٤٩.

[٦٥] المرجع نفسه، ص١٧٧.

بين تعريفي تولستوي وفيرون «للفن». صحيح أن فيرون، القائل بنظرية التعبير، لا يعرف «الفن» على أساس التوصيل. ومع ذلك فإنه يرى أن الأعمال التعبيرية تؤدي، في واقع الأمر، إلى توصيل انفعال إلى جمهورها. وهذا ما يتحقق لو توافر شرط معين — هو ما يسميه فيرون «شرط الإخلاص المطلق». «ما على الفنان الصادق الشعور إلا أن يستسلم لانفعاله، وسوف يصبح هذا الانفعال مُعديًا، وينهال عليه الثناء الذي يستحقه».[٦٦]

إن «إخلاص الفنان» أمر له أهمية عظمى في أية نظرية انفعالية. فحين يُعَد الفن سجلًا للانفعال، فعندئذٍ يشترط في الفنان أن يشعر بإخلاص بما يضمِّنه العمل. ولا يعود الهدف في هذه الحالة هو مشابهة الواقع، كما هي الحال في نظرية «المحاكاة»، بل إن «الإخلاص يحل محل الحقيقة في الفن»،[٦٧] كما يقول فيرون. وفضلًا عن ذلك فإن أصحاب النظرية الانفعالية من أمثال فيرون كانوا يحتجون على نوع الفن الذي تنتجه «الأكاديميات»؛ حيث كان الطلاب يتعلمون «الأصول» الصحيحة للتصوير، ويكتسبون مقدرة تكنيكية، ويدرسون الفن اليوناني الروماني، ثم ينتجون أعمالًا باردة لا حياة فيها. وكان ذلك راجعًا إلى أنهم هم أنفسهم لم يشعروا بانفعال شخصي عميق أثناء إبداعهم. والواقع أن الفن، كما يقول تولستوي، لا يكون مبدعًا إلا إذا «كان الفنان قد أحس على طريقته الخاصة بالشعور الذي ينقله، لا عندما ينقل إلى الناس شعور شخص آخر نقل إليه من قبل».[٦٨] وهناك نوع آخر من عدم الإخلاص يحدث عندما «لا يشعر الفنان ذاته بما يرغب في التعبير عنه، وإنما يفعل ذلك من أجل من يتلقى فنه».[٦٩] والفن المفتقر إلى الإخلاص إنما هو فن «مزيف».[٧٠] أما الفن الجيد فهو في نظر تولستوي، الفن المعدي، كما رأينا من قبل. وتتوقف قدرة العمل على العدوى، أساسًا، على إخلاص الفنان.[٧١] ومن هنا تحدث تولستوي عن «أهم صفات الفن وأنفسها؛ وهي إخلاصه».[٧٢]

---

[٦٦] المرجع المذكور من قبل، ص٧ من المقدمة.

[٦٧] المرجع نفسه، ص١٠١.

[٦٨] المرجع المذكور من قبل، ص١٨٣.

[٦٩] المرجع نفسه، ص٢٢٩.

[٧٠] المرجع نفسه، ص١٩٠–١٩٢، ٢١٨–٢١٩، ٢٣٠.

[٧١] المرجع نفسه، ص٢٢٨–٢٢٩.

[٧٢] المرجع نفسه ص١٩٣.

وقد تغلغلت فكرة «الإخلاص»، شأنها شأن الكثير من العناصر الأخرى للنظرية الانفعالية، في التفكير والحديث الشائع عن الفن. ويبدو أن لذلك أسبابًا معقولة؛ فنحن أنفسنا نتأثر وننفعل حين نقتنع بأن الفنان يخاطبنا «من قلبه»، فإخلاصه يضفي قدرًا كبيرًا من الحماسة على عمله. أما حين نعتقد أنه «يزيف» أو «يتظاهر»، فإنا نتباعد عنه بنفس القدر. وبالمثل فحين نعتقد أن الفنان يحاول إثارة انفعالات لم يمارسها هو ذاته، أو يتلاعب بها، فإنا نشعر أيضًا بالنفور. وعلى وجه العموم، فإن الأعمال التي يخلقها فنان غير مخلص كثيرًا ما تكون مفتقرة إلى الحرارة والإقناع اللذَين يضيفهما انفعال الفنان على العمل. وعلى هذا الأساس يكون «الإخلاص» فكرة ذات أهمية وقدرة توضيحية كبيرة.

ولا تظهر نواحي قصور هذه الفكرة إلا عندما نخضعها للتحليل.

فلنتساءل أولًا: كيف يمكننا أن نعرف، عمليًّا، إن كان الفنان مخلصًا أم غير مخلص؟ إن «الإخلاص» يدل على حالات معينة في تاريخ الحياة النفسية للفنان، أي على انفعالات معينة أحس بها. ولكننا لا نستطيع عادة معرفة هذه الوقائع المتعلقة بحياته، ولا سيما حين تكون «خصوصية» على النحو الذي تكونه الانفعالات عادة. بل إن ما في متناول أيدينا إنما هو العمل الفني ذاته. وهذا العمل موضوع — صِيغ في أنغام أو حجارة أو كلمات — لا حالة نفسية يمكن ممارستها بمعزل عن العمل. وكما حاولت أن أوضح من قبل، فإن الاستدلال من العمل على الحالة النفسية للفنان هو عادةً أمر محفوف بالمخاطر، وكثيرًا ما يكون خطأً صريحًا. صحيح أننا في بعض الأحيان نستطيع استخلاص استدلالات كهذه بقدر معقول من الصواب؛ إذ إن من العسير جدًّا تصور أن ملتن لم يكن يشعر هو ذاته بسخط مماثل لذلك الذي أعرب عنه في قصيدة «مذبحة بيدمنت الأخيرة»، أو أن الانفعال الظاهر في سيمفونية تشايكوفسكي الخامسة ليس له ما يقابله في التاريخ الانفعالي للفنان، ففي أمثال هذه الحالات نستطيع على الأرجح أن نقوم بذلك النوع من الحكم الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة. ومع ذلك فمن الممكن جدًّا أن نقع في الخطأ مرات تزيد كثيرًا عما نعتقد، ولكنا لا نستطيع أن ندرك ذلك لأننا لا نملك الشواهد — المستمدة من حالات الفنان النفسية — التي تستطيع هي وحدها أن تحدد إن كان استدلالنا صوابًا أم خطأً.

ولقد أوردت الآن مثلين يبدو فيهما الاستدلال المتعلق بتاريخ حياة الفنان معقولًا. غير أن التأثير المتأصل للحركة الرومانتيكية وللنظرية الانفعالية هو وحده الذي يجعلنا نعتقد عادة أن مثل هذا الاستدلال مشروع دائمًا. فلنتأمل حالة أخرى، هي حالة هايدن،

الذي كتب ما يربو على مائة سيمفونية، فضلًا عن عدد كبير من الأعمال الموسيقية التي تتخذ صورة أخرى. ولقد كتب كثير من هذه الأعمال بالتكليف، أي بناء على طلب السيد الذي يرعاه، أو بتكليف من جهة أخرى. فهل كان يتعين عليه أن يشعر بكل ما تتضمنه أعماله الكثيرة من انفعالات لا حصر لها؟ وهل من المعقول أن نتصور أنه كان يشعر بها فعلًا؟ هل كان عليه أن يمر بكل درجات المشاعر في كل مرة كان عليه فيها أن يكتب قطعة موسيقية مرحة خفيفة من النوع «السريع في توثب Allegro con spirito»، وحركة بطيئة متأملة في سيمفونية؟ إن الأكثر واقعية هو أن ننظر إلى هايدن على أنه صانع ماهر، قادر على أن يشكل ببراعة مواد تتسم هي ذاتها بأنها حيوية موحية؛ فأنغام السلم الموسيقي، وأصوات الأوركسترا، وتركيب قالب السوناتا — كل هذه لها حياة وجاذبية خاصة بها بالنسبة إلى الفنان المبدع. ومن الممكن التحكم فيها بطريقة صناعية من أجل إنتاج موضوع يتميز بقدرة كامنة على الإمتاع. وليس معنى ذلك أن هايدن هو مجرد صانع تكنيكي، ولكن عظمته التي لا شك فيها لن تفسَّر بتلك الإشارة غير المؤكدة إلى «الإخلاص». فعندما يكون العمل معبرًا في نظر المشاهد، فإنا لا نستطيع أن نستدل دائمًا على أنه تعبير عن الفنان.

وحتى لو كان الفنان مخلصًا بالفعل، فلا يترتب على ذلك القول إن العمل سيبدو «مخلصًا» للمدرك الجمالي. أما الافتراض الذي تسلم به النظرية الانفعالية، من أن الأمر لا بد أن يكون كذلك، فهو افتراض لا يقوم على أساس؛ فقد تكون انفعالات الفنان متحمسة وعميقة، ومع ذلك يعجز العمل، لأسباب لا حصر لها، عن توصيل هذا الشعور؛ إذ قد يكون الفنان مفتقرًا إلى القدرة على السيطرة على وسيطه، وقد تكون مقدرته العملية محدودة، وقد يكون بناء عمله مختلًّا أو جامدًا، أو غير ذلك من الأسباب. أليست هذه في كثير من الأحيان مأساة الفنان الهاوي؟ ألا يصدُق ذلك على شعر الغزل عند المراهق؟ إنه يحس بمشاعره بجدية وإخلاص كاملين، ومع ذلك فإن ما يخلقه فج، تافه، بارد. ولو حكمنا على الأمر من خلال العمل ذاته، لما خطر ببال أحد أن الفنان كان «مخلصًا». وفضلًا عن ذلك فإن الحالة المضادة يمكن تصورها تمامًا، كما قلت منذ قليل: فالفنان الذي لا يشعر بانفعال، أو لا يحس إلا بانفعال بسيط، قد يخلق موضوعًا ذا قدرة تعبيرية انفعالية كبيرة. فعدم إخلاص الفنان لا يؤدي في ذاته وبذاته إلى الإقلال من قيمة العمل أو القضاء عليها بالنسبة إلى المشاهد الجمالي، بل إن العمل هو موضوع الإدراك الجمالي، لا حياة الفنان. فإن كان العمل يتحدث على الإطلاق، فهو إنما يتحدث عن نفسه.

وقد يجد بعض القراء أن هذه الحجج تصدم إيمانهم الراسخ بأهمية «الإخلاص»، وربما كانوا يودون القول إن «العمل هو الإنسان». وأود أن أذكِّر هؤلاء بأن هذه الحجج، شأنها شأن كل الحجج الأخرى التي نوقشت في دراستنا هذه، ليست مما يُقبل أو يُرفض بطريقة غير نقدية، بل إن على القارئ أن يختبرها في ضوء الشواهد والأدلة المتعلقة بالموضوع، والتي ربما كنت قد أغفلت بعضًا منها. وبهذه الطريقة يعيد التفكير في إيمانه «بالإخلاص» الفني، حتى لو قرر آخر الأمر أن يحتفظ بهذا الإيمان. فلأعرض على هذا القارئ ما أعتقد أنه نتائج المناقشة السابقة، لكي يتناولها بالبحث: إن المهم هو أن يشيع في العمل روح الإخلاص، فإن لم تكن فيه هذه الروح، نقصت قيمته. وفي بعض الحالات، التي تكون فيها الشهادة الباطنة للعمل قوية، نستطيع، بقدر من الاحتمال، أن نستدل على مشاعر الفنان، ولكن، على الرغم من أن الإخلاص في الفنان قد يكون في أحيان كثيرة سببًا من أسباب جودة العمل، فإنه لا يكفي أبدًا، في ذاته، لضمان قيمة العمل.

إن فكرة «الإخلاص» ترتبط ارتباطًا وثيقًا بفكرة أخرى من الأفكار التي تتميز بها النظرية الانفعالية، وهي أنه إذا كان الفنان مخلصًا، فإن المدرك سيشارك في نفس التجربة التي مرَّ بها الفنان أصلًا. وقد صادفنا هذا الرأي من قبل في الفقرات المقتبسة من تولستوي، والتي عرضت فيها نظرية التوصيل. وبالمثل يقول فيرون إن العمل الفني الجيد «يأتي إلينا بنفس مشاعر مبدعِه».[٧٣] وكثيرًا ما نتحدث عن التجربة الجمالية على هذا النحو ذاته. ومن هذا القبيل ما كتبه ناقد عن لوحة لبيسارو Pissarro، إذ قال: «إن المرء يحس بأن شعورًا حزينًا يتغلغل فيه رويدًا رويدًا، وهو شعور لا بد أن الفنان ذاته قد أحس به عند مشاهدته للمنظر الطبيعي.»[٧٤]

هذا الرأي يمكن مناقشته بشيء من الإنجاز؛ لأنه قريب الشبه من آراء أخرى في النظرية الانفعالية سبق لنا بحثها. ففي هذه الحالة بدورها يُنظر إلى التجربة الشخصية للفنان على أنها ذات أهمية رئيسية — هي أنها معيار التجربة الجمالية هذه المرة — وهنا أيضًا يؤدي ذلك إلى إثارة مشكلات. فكيف يتسنى لنا أن نعرف على أي نحو أن تجربة المشاهد «هي ذاتها» تجربة الفنان؟ قد أكون على ثقة من أن تجربتي مماثلة تمامًا لتجربة

[٧٣] المرجع المذكور من قبل، ص١٠٥.

[٧٤] مقتبس في كتاب فنتوري «تاريخ النقد الفني»، ص٢٢٦.

الفنان، ولكن لما كان الأساس الذي أحكم بناء عليه هو عادة العمل الفني وحده، ولما كانت الوقائع المتعلقة بتاريخ حياة الفنان، في هذه الناحية بعينها، غير متوافرة لديَّ، فإن رأيي هذا لا يعدو أن يكون تخمينًا ضعيف الاحتمال. وفضلًا عن ذلك فإن العمل الفني قد يثير في مختلف الناس عددًا كبيرًا من التجارب المتباينة، التي لا يمكن أن تكون كلها مماثلة لتجارب الفنان الخاصة، ومن الجائز أن أية واحدة لا تماثلها. ويكفي أن نتصور ذلك التباين العميق في طريقة «قراءة» الأجيال التي ظهرت بعد شيكسبير لمسرحية هاملت، أو طريقتَي الأداء المتعارضتَين لنفس العمل الموسيقي على يدَي قائدَين مختلفَين للفرقة الموسيقية. كذلك فليس هناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن التجربة الجمالية الأقرب شبهة إلى تجربة الفنان لا بد أن تكون أكثر إرضاءً من غيرها من التجارب التي يمكن ممارستها. فقد يجد المشاهد في العمل قيمة أغفلها الفنان، وعندئذٍ يكون الخروج من تجربة الفنان كسبًا.

ومن الجدير بالملاحظة أن دوكاس، وهو أقرب دعاة النظرية الانفعالية عهدًا، يتخلى عن اعتقاد أسلافه في القرن التاسع عشر بهوية انفعالات الفنان والمشاهد.[٧٥] والأهم من ذلك أنه لا يعتقد بأن المُشاهِد مُلزَم على أي نحو بتشكيل تجربته على نمط تجربة الفنان: «عندما يُنظر إلى العمل الفني من وجهة نظر المدرك، فإن القيم التي يمكن على أساسها أن يقدر هذا العمل تقديرًا مشروعًا تكون متباينة إلى أقصى حد».[٧٦]

إن هناك نتيجة تظهر بوضوح من التحليل الذي قدمناه حتى الآن للنظرية الانفعالية، فحتى لو كان ما يقوله أصحاب هذه النظرية عن عملية الخلق صحيح (وقد رأينا أن هناك من الأسباب ما يدعو إلى الشك في صحته الشاملة)، أعني حتى لو كان الفنان يسعى إلى «إظهار شخصيته»، أو إلى «التعبير عن انفعالاته بإخلاص»، فإننا لا نستطيع أن نستدل من ذلك بطريقة مشروعة على طبيعة العمل الفني، أو طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها، فالعملية الخلاقة هي منشأ الموضوع الفني، ولكن ما إن يظهر العمل إلى الوجود، حتى يستطيع المدرك أن يفسره ويستمتع به ويقدِّره على شتى الأنحاء المتباينة التي لا تكون لها صلة بتجربة الفنان الشخصية. فلا يمكن أن يُفهم العمل فهمًا كافيًا على أساس أنه

[٧٥] المرجع الذكور، ص٢٧٤؛ وانظر أيضًا «أنت والنقاد والفن»، ص١٢٥.

[٧٦] «أنت والنقاد والفن»، ص١٢٦.

نسخة طبق الأصل من تجربة الفنان. ولا يمكن أن «تقيد» التجربة التذوقية لدى المشاهد بتجربة الفنان (حتى لو استطعنا أن نعرف كنه هذه الأخيرة). ولا يمكن أن تتحكم التجربة الشخصية للفنان أثناء الخلق في قيمة عمله عند تأمله، أو تشرَّع لهذه القيمة. فإذا أدركت كيف يمكن أن تستخلص هذه النتائج من الصفحات السابقة، فأنت على الأرجح قادر على أن تدرك مدى صحة عبارة الأستاذ لي Lee، التي قال فيها: «لا بد أن يدب الخلط في أية نظرية جمالية تلتمس لدى تجربة الفنان الخلاقة حلًّا لمشكلاتها».[٧٧]

(٣) التجربة الجمالية

إذا لم تكن وقائع الخلق الفني تتحكم في طبيعة التجربة الجمالية، فكيف نتأكد، في ظل النظرية الانفعالية، من أن التجربة الجمالية تنطوي دائمًا على انفعال؟ وفضلًا عن ذلك، فإن من الممكن الشعور بمتعة جمالية عندما يكون موضوع التجربة طبيعة لا فنًّا. ونظرًا إلى أن الطبيعة ليست نتاجًا للخلق الفني، فإن أي شيء مما نقوله عن الفن لن يستطيع تفسير إدراك الطبيعة. فالنظرية الانفعالية لا يمكنها أن تثبت أن الانفعال أساسي للتجربة الجمالية على الدوام إلا بدراسة التجربة الجمالية لذاتها.

يقدم دوكاس أكبر تحليل مفصل لهذه التجربة، فهو يرى أن الانفعال أساسي للتذوق الجمالي لأن الانفعال، في رأيه، هو بعينه ما نسعى إليه حين ننظر إلى الأشياء جماليًّا. ولقد رأينا من قبل أن الموقف الجمالي هو موقف «منزَّه عن الغرض». ويضيف دوكاس إلى وصفه عنصرًا آخر؛ هو «التفتح» «للدلالة الانفعالية» للموضوع؛ «ففي التأمل الجمالي يتفتح المرء تمامًا ... لاستقبال الشعور feeling»[٧٨] ويكون انتباهنا مركزًا على الموضوع، ولكن «اهتمامنا، وهدفنا، إنما يكمن في الشعور من حيث هو كذلك».[٧٩] وعندما نكتسب الشعور، يكون «شيئًا يمكن تذوقه» ويمكن أن يكوِّره المرء تحت لسانه الانفعالي، إن جاز

[٧٧] «الإدراك والقيمة الجمالية» ص١٥٤ Perception and Aesthetic Value.

[٧٨] المرجع المذكور، ص١٤٠.

[٧٩] المرجع نفسه، ص١٤١.

هذا التعبير.[٨٠] فالشعور هو «اكتمال التأمل ونجاحه».[٨١] ومن هنا كان وصف دوكاس للموقف الجمالي بأنه «الاستماع، أو الرؤية، عن طريق قدرتنا على الشعور».[٨٢] ومن الممكن اتخاذ الموقف الجمالي نحو أي موضوع،[٨٣] كما أن من الممكن الشعور بأي انفعال خلال التجربة الجمالية.[٨٤]

والواقع أن دوكاس قد عبر عن طبيعة جزء كبير، على الأقل، من التجربة الجمالية. فمن المؤكد أن كثيرًا من الناس يدركون الفن والموضوعات غير الفنية على هذا النحو بالفعل، فهم إذا لم «يتأثروا»، أنكروا أن يكون الإدراك الجمالي قد وصل إلى «الاكتمال» أو «النجاح». كذلك يبدو أن دوكاس، بإضافته «التفتح» الانفعالي إلى «التنزه عن الغرض» يميز الموقف الجمالي، بوضوح أعظم، من حالات الإدراك الأخرى. فمن الممكن أن يجد المرء أهمية كامنة في شيء يظهر بوضوح أنه ليس موضوعًا جماليًّا؛ إذ إن بعض الناس يقرءون التاريخ أو يدرسون الرياضيات مثلًا على هذا النحو. وتبعًا لرأي دوكاس، تتميز تجربة هؤلاء الناس عن التجربة الجمالية بأنهم يهدفون إلى إدراك «أفكار»، لا الانفعالات التي قد تصاحب هذه الأفكار. أما إذا كانوا بالفعل معنيين «بالدلالة الشعورية أو الانفعالية» للبرهان الرياضي مثلًا، فعندئذٍ تكون تجربتهم جمالية.

ومع ذلك فإن لنا الحق في أن نتساءل إن كان المشاهد الجمالي يهتم دائمًا «بالدلالة الشعورية أو الانفعالية» للموضوع وحدها، فهناك كثيرون ينكرون أنهم يهتمون بمثل هذه الدلالة؛ ذلك لأنهم يبدون انتباهًا متعاطفًا منزهًا عن الغرض بالموضوع، و«يتفتحون» لأية حالات نفسية قد يشعرون بها نتيجة لذلك. وهم يركزون انتباههم على «السطح الحسي» للموضوع، وعلى الطريقة التي يبدو بها للعين أو الأذن، ويستمتعون بإحساساتهم، أو هم يدركون التنظيم الشكلي للموضوع، وتنصب تجربتهم تبعًا لذلك على النظام والتوازن، أو يصبحون على وعي بالارتباطات الرمزية للعمل. فأولئك الذين ينكرون دقة الوصف الذي يقدمه دوكاس، لا ينكرون أن الانفعال يمكن أن يثار خلال التجربة الجمالية، ولكنهم

[٨٠] المرجع نفسه، ص١٤٢.

[٨١] الموضع نفسه.

[٨٢] المرجع نفسه، ص١٤٠.

[٨٣] المرجع نفسه، ص١٥٦، ٢٢٣-٢٢٤.

[٨٤] المرجع نفسه.

ينكرون أن يكون للانفعال أي مركز مميز. فهم لا يهتمون بالانفعال أكثر أو أقل مما يهتمون بأي عنصر آخر يدخل في تكوين التجربة الكاملة.

ويمضي بعض نقاد النظرية الانفعالية أبعد من ذلك، فهم يرون أنه إذا كان اهتمامنا، وهدفنا، منصبًّا على الشعور في ذاته، ومن حيث هو كذلك، كما يقول دوكاس، فعندئذٍ لا تكون تجربتنا جمالية بحق؛ ذلك لأننا إنما نقتصر عندئذٍ على استخدام العمل الفني وسيلة لإثارة تجربة من نوع معين، فنكون بذلك أشبه بأولئك الذين يحاولون تعويض الهزال العاطفي لحياتهم بقراءة روايات رومانتيكية. فلما كان الاهتمام لا ينصب على الموضوع في طبيعته الباطنة، فإن موقف المشاهد لا يكون عندئذٍ جماليًّا. ويُعَد هانسليك، الكاتب ذو النزعة الشكلية الذي تحدثنا عنه في الفصل السابق، من أقوى نقاد النظرية الانفعالية؛ فهو يقول: «في فعل الاستماع الخالص، نستمتع بالموسيقى وحدها، ولا نفكر في إقحام أي موضوع خارج عنها. أما الميل إلى استثارة انفعالاتنا، فينطوي على شيء خارج عن مجال الموسيقى.»[٨٥] ويترتب على ذلك استحالة إدراك الطبيعة المميزة للموسيقى، والقيمة الكامنة فيها. «من المؤكد أن الموسيقى قد تثير انفعالات من السرور العظيم أو الحزن المبرح، ولكن ألا يمكن إحداث نفس التأثير، وربما تأثير أقوى منه، إذا سمعنا خبرًا يقول إننا ربحنا الجائزة الأولى في «اليانصيب»، أو أن صديقًا عزيزًا لنا مصاب بمرض خطير؟»[٨٦]

على أن بحث نظرية دوكاس في التجربة الجمالية بمزيد من التفصيل يقلل من قوة هذه الانتقادات؛ ذلك لأن هانسليك يرى أن الانفعال «شيء خارج عن مجال الموسيقى، ولكنا نستطيع، بوجه عام. أن نميز بين نوعين من المواقف يكون فيهما الانفعال «خارجًا» عن موضوع ما. الموقف الأول حين يكون شيء ما علامة على الانفعال أو عرَضًا من أعراضه؛ فالدموع، أو تقطيب الجبين، الحركة الغاضبة، قد تؤدي بنا إلى الاعتقاد بأن شخصًا يشعر بانفعال. وقد يستدل عالم الفسيولوجيا على ذلك بقياس دقات قلبه أو إفرازه للأدرينالين. وفي هذه الحالات نستطيع فهم العلامة وتفسيرها تفسيرًا صحيحًا دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال. والموقف الثاني هو ذلك الذي يكون فيه الموضوع سببًا للانفعال أو منبهًا له. فلا بد أن يثار الانفعال بفعل شيك مصرفي، أو انقطاع رباط الحذاء،

[٨٥] «الجميل في الموسيقى»، ص٢١.

[٨٦] المرجع نفسه، ص٢٦.

أو بحقنة من أكسيد النيتروجين. وعندما نتعرض لهذه المنبهات نشعر بانفعال، ولكنا لا نشعر عندئذٍ بأن الانفعال كامن في الموضوع نفسه، فالمنبه «يطلق» الانفعال، ولكن المنبه ليس هو ذاته مصطبغًا بالانفعال.

على أن العلاقة بين الموضوع الجمالي وبين «دلالته الشعورية» في رأي دوكاس، ليست علاقة علامة أو سبب، وإنما هي علاقة أوثق بكثير. فدوكاس يصف الموضوع الجمالي بأنه «الرمز المباشر» لانفعال ما. فهو ليس شيئًا نستدل منه على انفعال، ولا شيئًا يعد هو ذاته غير انفعالي، مثل أكسيد النيتروجين، وإن كان يثير انفعالًا، بل إن الموضوع الجمالي «يجسد» الانفعال بحيث يكون كل ما علينا هو أن ندركه لنتذوق «طعم» هذا الانفعال.[٨٧] فالدلالة الشعورية، في رأي دوكاس، تُدرَك مباشرة على أنها مرتبطة ارتباطًا باطنًا بطبيعة الموضوع. ومن هنا فإنا نستطيع أن نتساءل، مع دوكاس، كيف يمكن الفصل بين النشوة المنطلقة وبين الأشكال الراقصة في لوحة ماتيس «الرقص La danse». أليس الحزن جزءًا لا يتجزأ من أنغام قطعة «لا أحد غير القلب الوحيد» لتشايكوفسكي؟

فإذا كان هذا صحيحًا، فإن «الدلالة الشعورية» للموضوع الجمالي تكون فريدة في نوعها.[٨٨] فلما كان الانفعال كامنًا في الموضوع، ولما كان للموضوع طبيعته المميزة، «فلا يمكن أن يحل أي رمز … محل الآخر تمامًا».[٨٩] وعلى ذلك فليس في استطاعة المرء أن يحصل من القطعة الموسيقية على «نفس التأثير» الذي تحدثه أخبار حسنة أو سيئة في الحياة اليومية. وإذن فيمكن أن نقول، دفاعًا عن رأي دوكاس، إن الحزن في المارش الجنائزي في سيمفونية «إيرويكا» (البطولة) لبيتهوفن ليس مماثلًا للحزن الذي تثيره أية كارثة شخصية، ولكن ينبغي أن نضيف إلى ذلك أن «الدلالة الشعورية» للعمل لن تتكشف حتى يبدي المشاهد انتباهًا شديد التركيز نحو الأصوات والأشكال التي تؤلف القطعة الموسيقية. أما إذا سمعت القطعة بطريقة عارضة على «هامش» الانتباه، فعندئذٍ تكون الموسيقى أشبه بسبب للانفعال منها بتجسد له. وعندما يحدث ذلك — وكثيرًا ما يحدث بالفعل — يكون لانتقادات هانسليك قوتها، ويكون ذلك مجالًا واضحًا لتطبيقها.

على أن دوكاس يستطيع أن يسير خطوة أخرى دفاعًا عن النظرية الانفعالية؛ ذلك لأن هانسليك يذهب إلى أن أصحاب النظرية الانفعالية أنفسهم لا يمكنهم أن يصفوا أي

[٨٧] المرجع المذكور من قبل، ص١٧٩.

[٨٨] المرجع نفسه، ص١٨٠–١٨٢.

[٨٩] المرجع نفسه، ص١٨٢.

الانفعالات تعبر عنها الموسيقى — وهو في ذلك يتحدث باسم كثير من نقاد النظرية الانفعالية. «على هؤلاء الذين يتخيلون، عند سماعهم لقطعة تعزفها الآلات، أن الأوتار ترتعش من فرط الانفعال، أن يبينوا بوضوح ما هو الانفعال الذي تتخذه الموسيقى موضوعًا لها … فكيف يمكننا الكلام عن تصوير انفعال معين، في الوقت الذي لا يعرف فيه أحد بحق ما الذي يصوَّر؟»[٩٠] ومن الممكن أن يرد دوكاس على ذلك بقوله إن هانسليك على صواب في ناحية معينة، فنحن عادة لا نستطيع أن نحدد ما هي «الدلالة الانفعالية». فلما كانت «مباشرة» و«فريدة في نوعها»، فإنها «غير قابلة للوصف، إذا شئنا الدقة»؛[٩١] ذلك لأن أية كيفية «مباشرة» من كيفيات التجربة الشعورية لا يمكن أن تعرف إلا بممارستها؛ وبقدر ما تكون مختلفة عن أي شيء آخر، لا تكون هناك ألفاظ عامة يمكن أن توصف بها. ولكن هذا لا يصح أن يتخذ نقدًا مشروعًا للنظرية الانفعالية. فكون الانفعال الذي يعبر عنه «غير قابل للوصف» لا يستتبع كونه غير موجود. «إن الانفعالات التي يمارسها البشر تتعدد وتتنوع إلى حد لا نهاية له … والأغلبية العظمى منها لا يمكن الإشارة إليها بالاسم لأنها لم يطلق عليها أي اسم».[٩٢] إن انفعالاتنا تقاوم التصنيف إلى «أنواع» كالحب أو الغضب، وهي الأنواع التي تعد على أحسن الفروض تقريبية تمامًا. وهذه حقيقة يعلق عليها دوكاس أهمية كبرى، ويقول إن عدم إدراكها «هو في اعتقادي التفسير الأساسي لما لقيته النظريات الانفعالية في الفن من معارضة».[٩٣]

ولعلنا جميعًا متفقون على أن رد دوكاس رد قوي. فكيف تستطيع الكلمات الوصفية البحتة أن تنفذ إلى اللون والطابع العميق الخاص بانفعالاتنا؟ إن الأمر يكاد يصل بنا إلى حد أن نميل إلى القول إن هذه بعينها هي مهمة الموسيقيين والمصورين، أعني أن يعبروا عن السمات المميزة لحياتنا الانفعالية. ومع ذلك ينبغي أن نتنبه جيدًا إلى ما تثبته حجة دوكاس وما لا تثبته؛ فدوكاس قد أثبت أن الحقيقة التي أشار إليها هانسليك — وهي أننا لا نستطيع تحديد اسم الانفعالات التي تعبر عنها الموسيقى — لا يترتب عليها أن الموسيقى غير معبرة عن انفعالات، ولكن يلاحظ بالطبع، من جهة أخرى، أن حجة دوكاس

[٩٠] المرجع المذكور من قبل، ص٤٠، ٤٤.

[٩١] المرجع المذكور، ص١٧٥.

[٩٢] المرجع نفسه، ص١٩٥؛ وانظر فيرون، المرجع المذكور من قبل، ص٣٢٦.

[٩٣] المرجع نفسه، ص١٩٧–١٩٨.

لا تثبت أن الموسيقى تعبر بالفعل عن انفعالات دائمة، حتى لو كانت هذه الانفعالات «مما يستحيل وصفه»؛ فقد يرد الناقد العنيد للنظرية الانفعالية بأن دوكاس احتمى وراء صفة استحالة التسمية في الانفعالات، فعندما يُعرَض عليه عمل لا يعبر عن انفعال، يستطيع، على حد تعبير الناقد، أن يرد وهو يظن نفسه بمنأى عن الخطأ: «كلا، إنه يعبر بالفعل عن انفعال، ولكن من سوء الحظ أني لا أستطيع أن أنبئك ما هو هذا الانفعال». غير أن هذا يؤدي إلى ترك مسألة إمكان عدم وجود انفعال على الإطلاق مفتوحًا. ولذا فإن مثل هذا الناقد قد يتمتم في سخط أن دوكاس إنما «يصادر على المطلوب»، أي أنه يكتفي بترديد النظرية التي يُفترض أنه يدافع عنها، بدلًا من أن يدافع عنها بالفعل.

إن المَخرَج الوحيد من هذا الطريق المسدود — كما هو الأمر دائمًا في مثل هذه الحالات — هو الإهابة بالشواهد التجريبية. فهل من الصحيح، واقعيًّا، أن الموضوع الجمالي ينطوي دائمًا على انفعال يصبح جزءًا من تجربة المدرك الجمالية؟ إن من المهم في هذه المسألة أن يعمل طرفَا النزاع على جمع الشواهد واختبارها بدقة. وعلى كل منهما ألا يحرص على إنقاذ نظريته أكثر مما يحرص على التعلم من الشواهد الموجودة. ولست أود أن أُتهَم بالتلاعب بالألفاظ حين أقول إن النظرية الانفعالية قد أثارت انفعالًا زائدًا عن الحد، إذ يبدو أن أنصارها يعتقدون أن هذه النظرية هي وحدها التي تُوَفِّي عمق التجربة الجمالية وحرارتها حقهما، أما في أية نظرية أخرى فإن التجربة تصبح عجفاء «باردة». أما ناقدو النظرية الانفعالية، مثل هانسليك، فيبدو أنهم يعتقدون أنها تبتذل التجربة الجمالية، وتجعلها مجرد حالة إغراق انفعالي تتجاهل القيمة الحقيقية للفن أو تحط من قدرها.

لا توجد في هذا الصدد شواهد متسقة، ولكنا لو نظرنا إلى نوع الشواهد التي يقول بها كلا الطرفين، لما كانت في اعتقادي تنطوي على تأييد للنظرية الانفعالية في كل الأحوال. أما دوكاس فيرى، من جانبه، أنه حتى اللون المنفرد له «مذاقه» الانفعالي الخاص، وأن هذا المذاق يختلف اختلافًا ملحوظًا عن «الدلالة الانفعالية» للون فرعي آخر.[٩٤] ويبدو أن هذا أمر تثبته تجربة الكثيرين منا حين نشتري رباطًا للعنق أو ملابس، أو نختار لونًا لطلاء غرفة المعيشة. وفضلًا عن ذلك فهناك قدر هائل من الكتابات في النقد الفني تتحدث عن الفن حديثًا ذكيًّا موحيًا من خلال فكرة التعبير الانفعالي، ولكن هناك من جهة أخرى من لا يجدون مثل هذه «الدلالة الشعورية أو الانفعالية» في تجربتهم الجمالية.[٩٥]

---

[٩٤] المرجع نفسه، ص١٧٤–١٧٥، ١٩٩.

[٩٥] انظر هـ. ن. لي H. N. Lee، المرجع المذكور من قبل، ص٤٤، هامش رقم ٢٠.

وهذا يصادق بوجه خاص حين لا يكونون ممن يشاركون دوكاس رأيه القائل إن الموقف الجمالي متجه بصورة خاصة إلى إثارة الانفعال. فهم، مثل هانسليك، يدركون في الموسيقى بناء موضوعيًّا من «الصوت والحركة». وهم، مثل هانسليك أيضًا، يجدون أن «الجميل يكون جميلًا، ويظل جميلًا، على الرغم من أنه لا يثير أي انفعال على الإطلاق».[٩٦] وكما قال الناقد الأمريكي جون كرو رانسم J. Crowe Ransom فإن «الفن ملمسه بارد لا حار».

وهناك عدد من المسائل القريبة في مجال هذه الشواهد، سوف أذكرها بإيجاز وأطلب إلى القارئ أن يفكر فيها بمزيد من التفصيل.

المسألة الأولى هي أنه حتى حين يكون هناك انفعال قد أثير بالفعل في التجربة الجمالية، فإن خصوم الانفعالية يرون أن هناك تباينًا هائلًا في نوع الانفعال الذي يحس به المشاهدون. وقد أشار هانسليك إلى أن «الجيل الحالي كثيرًا ما يعجب كيف استطاع أجداده أن يتخيلوا أن هذا الترتيب المعين للأصوات يمثل هذا الشعور بعينه تمثيلًا صادقًا».[٩٧] وقد أخذ كاتب متأخر بهذه الحجة وأكملها قائلًا إن تنوع الاستجابات الانفعالية يثبت أن «الانفعال نتيجة عارضة للإدراك الجمالي»،[٩٨] وبالتالي لا يمكن أن يُستخدم في تعريف التجربة الجمالية. فإذا شاء صاحب النظرية الانفعالية أن يرد على هذا الاعتراض، فلزام عليه أن يفسر كيف يمكن أن تتجسد «الدلالة الشعورية» في الموضوع، وتعجز مع ذلك عن التأثير في جميع المشاهدين على نفس النحو.[٩٩] ويبدو أن الشواهد تدل على أن الانفعال ليس «داخلًا في» العمل، كما يقول دوكاس، وذلك على الأقل على النحو الذي يمكن أن يقال فيه إن خطوط اللوحة أو تغير المفتاح النغمي في القطعة الموسيقية كامن أو مندمج في العمل. فلا بد لصاحب النظرية الانفعالية أن يمضي أبعد من ذلك في تفسيره للطريقة التي يستطيع بها العمل أن يكون معبرة، دون أن يكون مجرد سبب للانفعال أو منبه له.

---

[٩٦] المرجع المذكور، ص١٩.

[٩٧] المرجع نفسه، ص٢٥.

[٩٨] إليزيونيفاس: «تعريف للتجربة الجمالية» في كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص٤٠٦.

[٩٩] يتصدى دوكاس لهذه المسألة في كتابه المذكور من قبل، ص١٨٢–١٨٨.

وفضلًا عن ذلك، فقد ذكر البعض أنه حين يتضمن العمل الفني عددًا هائلًا من الانفعالات المختلفة، فإن المشاهد لا يستطيع المشاركة فيها جميعًا.[١٠٠] ففي التراجيديا التي تصور التأثير المتبادل بين انفعالات مجموعة كبيرة من الشخصيات في آنٍ واحد، يستحيل على المدرك أن يحاول الشعور بكل من هذه الانفعالات؛ فهو يكون واعيًا بالانفعالات ولكنه لا يشعر بها.

وأخيرًا، فمن الجائز أن الانفعال يُحَس في إدراك بعض الأعمال الفنية، لا كلها. ومن الجدير بالملاحظة أن فيرون، الذي كان هو ذاته من أبرز ممثلي النظرية الانفعالية، يقول بهذا الرأي ذاته. ومن هنا فإنه لا يدعو إلى نظرية انفعالية شاملة في التجربة الجمالية، بل إنه يعتقد أن هناك عددًا من المدارس و«الأساليب» في الفن لا تعبر في أعمالها عن انفعال، فمثل هذا الفن، الذي يطلق عليه فيرون اسم «الفن الزخرفي»، لا يهدف إلا إلى إمتاع الحواس عن طريق «الرشاقة، واللطف، والجمال».[١٠١] وهذا يوحي بأن الفن «الكلاسيكي» في مقابل الرومانتيكي مثلًا، وكذلك فنون «التزيين»، يمكن أن يُستمتَع بها جماليًّا، وإن كانت تفتقر إلى «الدلالة الانفعالية». فهل تعبر إحدى «فوجات» باخ، أو إحدى الأواني اليونانية أو السجاجيد العجمية عن انفعال؟ إن على النظرية الانفعالية أن تثبت أنها تعبر بالفعل عن انفعال، وتبين كيف تعبر عنه.

وقد تلجأ النظرية، تحقيقًا لهذا الغرض، إلى استخدام فكرة «الحالة النفسية»، فالانفعالات التي يثيرها الفن، فضلًا عن بعض المناظر الطبيعية، ليست دائمًا اضطرابات حشوية شديدة، بل قد تكون مخففة وهادئة إلى حد بعيد.[١٠٢] ويشير لفظ «الحالة النفسية mood» إلى الحالات الانفعالية التي تكون أقل شدة وأطول مدة من «السورات» الانفعالية. وهكذا قد يتبين أن الموسيقى الهادئة في إحدى مقطوعات «الديفر تمنتو divertimento» عند موتسارت تعبر عن حالة نفسية، وإن لم تكن انفعالية بطريقة واضحة. وقد تتمكن النظرية الانفعالية، عن طريق القيام بأمثال هذه التحليلات، من أن تثبت لنقادها أنها لا تسري فقط على إدراك الفن الصاخب المتشنج.

[١٠٠] موريس فيتس: «فلسفة الفنون»، ص١٧٤–١٧٥.
Morris Weitz, Philosophy of the Arts (Harvard U.P., 1950).

[١٠١] المرجع المذكور، ص١١١.

[١٠٢] انظر دو كاس: «أنت والفن والنقاد» ص٥٥.

ومجمل القول إن النظرية الانفعالية لم تثبت حتى الآن أن الوصف الذي تقدمه يصدق على كل تجربة جمالية على نحو شامل، ولكن على الرغم من أن نطاق هذه النظرية قد لا يكون كليًّا شاملًا، فإنها تتميز، في ناحية هامة، بأن لها فائدتها الواضحة بالقياس إلى نظريات الفن التي ناقشناها من قبل، فقد سبق أن رأينا أن أية نظرية جمالية ينبغي عليها أن تبين لنا كيف نقوم بتحليل أعمال فنية معينة، أو يجب أن تعطينا على الأقل إيحاءات واضحة بالطريقة التي يتسنى لنا بها القيام بهذا التحليل، فنحن نريد من هذه التحليلات أن تكون كاشفة، وأن تلفت انتباهنا إلى عناصر في العمل تساعد على إيضاح قيمته. وعلى هذا النحو نأمل في الارتفاع بمستوى تذوقنا للعمل. ولن يكون مثل هذا التحليل ممكنًا إذا كانت النظرية تؤدي بنا إلى تجاهل سمات هامة في الموضوع الفني أو الإقلال من شأنها. وهذا عيب تعاني منه نظرية «المحاكاة» والنزعة الشكلية معًا؛ فالأولى تركز اهتمامها أكثر مما ينبغي على ما يمثله العمل؛ والثانية ترفض الموضوع رفضًا يكاد يكون تامًّا. أما النظرية الانفعالية فإنها لا تقيد نفسها على هذا النحو؛ فهي تحلل ما يسميه دوكاس بالدلالة «الدرامية» للموضوع لكي تكشف عن قوته الانفعالية؛ وهي تعترف بأن «الشكل له أهميته في الموضوعات الجمالية لأنه هو ذاته، عند تأمله، يكون مصدرًا لانفعالات جمالية معينة لا يمكن أن تتمثل موضوعيًّا في أي شيء آخر».[١٠٣] «وهكذا فإن النظرية الانفعالية تقدم إلينا مرشدًا هامًّا لتحليل أي شيء يدخل في نطاق الموضوع الجمالي ككل؛ هو التساؤل عن أهميته بالنسبة إلى «الدلالة الشعورية» للموضوع. ولا جدال في أنك صادفت هذا النوع من التحليل في دراستك للأدب والفنون الأخرى، كما يحدث عندما يتساءل كتاب دراسي معروف في الشعر في صدد قصيدة للشاعر بليك Blake: «كيف عمل الشاعر على إعطاء الإحساس بالكلام المباغت المنفعل؟»[١٠٤]

على أن النظرية الانفعالية لا تستطيع أن توفي العمل الكامل حقه إلا عندما تعد القدرة التعبيرية الانفعالية «متضمنة» في العمل. فإذا كانت تعد الانفعال خارجًا من مجال العمل، كما يقول هانسليك، فإنها تتعرض عندئذٍ للنقد القائل إنها تتجاهل الوسيط الفني

---

[١٠٣] المرجع المذكور من قبل، ص١٩٨.

[١٠٤] كلينث بروكس وروبرت وارن: فهم الشعر، ص٢٩.

Cleanth Brooks and Robert P. Warren, Understanding Poetry. Rev. ed. (N. Y., Holt, 1956).

وتركيب العمل ذاته. وعندئذٍ يصبح العمل مجرد منبه لإثارة الانفعال، ويكون الاشتباك في معركة أو الوقوع في الحب، كما يقول خصوم النظرية الانفعالية، أمرًا لا يقل تأثيرًا عن التطلع إلى عمل فني، ولكن عندما تعترف النظرية الانفعالية بما يطلق عليه دوكاس اسم «داخلية internality» الانفعال المعبَّر عنه، فإنها تدرك، وتجعلنا ندرك، أن الانفعال لا يمكن أن ينفصل عن العمل. ومن هنا فإن من الواجب أن نتنبه إلى الوسيط أو طريقة تركيبه الشكلي لو شئنا أن نحس بالانفعال الذي ينفرد به العمل. فليس للانفعال وجود إلا في تجسده الفني ومن خلاله.

إننا نحلل الأعمال الفنية، لا لكي نفهمها على نحو أفضل فحسب، بل أيضًا لكي نصدر حكمًا عن قيمتها. وهذا يؤدي إلى إثارة مشكلة أخيرة بالنسبة إلى النظرية الانفعالية. فإذا كان الانفعال، في كل الأحوال، هو العنصر الرئيسي الهام في الفن وفي تذوقه، فكيف نميز الفن الجيد من الرديء؟

إن حقائق اللغة المستخدمة في النقد تثبت أن الانفعال كثيرًا ما يكون حيويًّا بالنسبة إلى قيمة العمل، فنحن نتحدث عن العمق الانفعالي للتراجيديا اليونانية، وعن الحماسة المعتدلة لسيمفونية متأخرة لموتسارت، ونحن نرفض العمل الذي يتسم «بالبرود»، كما يؤكد أصحاب النظرية الانفعالية على الدوام. ومع ذلك فمن المؤكد أن معيار القيمة لا يمكن أن يكون: «كلما كان هناك مزيد من الانفعال، كان العمل أفضل»، فهذا لا يتمشَّى مع التقديرات التي نعترف بها عادةً للفن، بل يؤدي إلى إعطاء المكانة العليا للأعمال التي تتسم بتشنج انفعالي لا يعرف ضابطًا، على حين أننا كثيرًا ما نضع هذه الأعمال في مرتبة أقل من أعمال أخرى تتسم بضبط النفس والهدوء، بل إننا نستخدم ألفاظًا مثل «العاطفي المفرط» أو «المغرق في العواطف» لكي تحمل على الأعمال التي يوجد فيها من الانفعال أكثر مما ينبغي، ولكن كيف نستطيع أن نحدد متى يصبح الانفعال أكثر مما ينبغي، وبالتالي رديئًا، إذا كان الانفعال هو المعيار الوحيد المتوافر لدينا لقياس الجودة والرداءة؟

فما هي إذن النظرية الانفعالية التي تقدم معيارًا مُرضيًا للقيمة الجمالية؟ هذه بدورها مسألة ينبغي أن تدرج ضمن الأعمال التي يتعين على من يؤمنون بالنظرية الانفعالية أن ينجزوها في المستقبل. إن فيرون يقيس القيمة تبعًا لمدى تجلي انفعال الفنان، ولكن ماذا يكون الأمر لو أن الانفعال عادي سقيم، أو — في الطرف الآخر — مجرد

انفعال شاذ غريب، أو فياض أكثر مما ينبغي، كما هي الحال في العاطفية المفرطة؟ كما أن تولستوي يقيس القيمة بقدرة العمل على أن يكون «معديًا»، وهذا يعني مقدار شمول جاذبية العمل، أو درجة مشاركة الجمهور في انفعال الفنان. وقد رأينا من قبل مدى ضعف المعيار الأول. أما الثاني فيتعرض لنفس الانتقاد الموجه إلى معيار فيرون، وهو: ماذا يكون الأمر لو أن الانفعال الذي أصابتنا «عدواه» سقيم أو مغرق في عاطفيته؟ أما دوكاس فإنه يميز الفن الجيد من الرديء تبعًا لكون الانفعالات التي يعبر عنها ممتعة أو غير ممتعة. وعلى ذلك. فإن الانفعال ذاته لا يُتخَذ معيارًا للقيمة، ولا يفسر دوكاس ما الذي يجعل الانفعال ممتعًا أو غير ممتع. وهذا أمر له دلالته؛ إذ إنه يقوي الاعتقاد بأن الانفعال في ذاته لا يمكن أن يتخذ معيارًا كافيًا للقيمة. ففي العمل الفني، وفي تذوقه، مزيد من العناصر التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار إن شئنا أن نقوم بمهمة التقويم.

وهكذا نرى أنه لا بد من أن تكون صحة النظرية الانفعالية متوقفة على شروط هامة؛ فهي قد لا تصدُق على كل فن وكل تجربة جمالية، ولا بد أن تفسر بوضوح عملية الخلق الفني، التي يصبح بها الموضوع «تعبيرًا عن» ...، وكذلك كيف يكون الموضوع الجمالي «معبرًا لـ ...»، كما ينبغي أن تزودنا بنظام يمكن تطبيقه عمليًّا، للحكم على قيمة الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات الجمالية. وعلى الرغم من ذلك كله فإن النظرية الانفعالية أثبتت بما لا يدع مجالًا للشك أنها من أرسخ النظريات الفنية وأعظمها فائدة. وهي في عمومها قريبة من وقائع تجربة أولئك الذين يصنعون الأعمال الفنية وأولئك الذين يستمتعون بها. وقد لا تكون هي النظرية الصحيحة الوحيدة في الفن والتجربة الجمالية، بل إنه يكاد يكون من المؤكد أنها ليست كذلك. ومع ذلك فحتى أولئك الذين لا يقبلون النظرية يتعين عليهم أن يواجهوا حججها، وأن يتعلموا من استبصاراتها.

مراجع

(⋆) دوكاس؛ كيرت: أنت، والفن، والنقاد.

Ducasse, Curt J., Art, the Critics, and You (N. Y., Liberal Arts Press, 1944).

(⋆) ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص١٨٥–١٩٢، ٢٥٨–٢٨٢.

فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٢٥٥–٢٦١، ٣٤٣–٣٨٦، ٤٠٦–٤١١.

فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص٤١٠–٤١٧، ٦١٢–٦٢١.
ديوي: الفن بوصفه تجربة. الفصل الرابع.
أينشتين، ألفرد: الموسيقى في العصر الرومانتيكي.

Einstein, Alfred, Music in the Romatic Era (N. Y., Norton, 1947).

جارفن، لوشيوس: نقد «للحقيقة الفنية» من خلال النظريات الانفعالية». (مقال في مجلة الفلسفة).

Garvin, Lucius, "An Emotionalist Critique of Artistic Truth," Journal of Philosophy, vol. XLII, 435–441.

جوتشوك، د. و: «الفن والجمال» (مقال في مجلة «مونيست»)

Gottshalk, D. W., "Art and Beauty," Monist, vol. XLI, pp. 624–632.

جرين، بيتر: مشكلة الفن.

Green, Peter, The Problem of Art (London, Longmans Green, 1937).

هانسليك: الجميل في الموسيقى.
بيبر، ستيفن: «المسافة الانفعالية في الفن» (مقال في مجلة علم الجمال والنقد الفني).

Pepper, Stephen C., "Emotional Distance in Art," J. of Ae. & Art Cr., vol. IV (June 1946) pp. 235–239.

سكوت–جيمس: صناعة الأدب.

Scott–James, R. A., The Making of Literature (N. Y., Holt, 1943).

توماس، فنسنت: «رأي دوكاس في الفن وتذوقه» (مقال في مجلة الفلسفة والبحث الفينومينولوجي).

Tomas, Vincent, "Ducasse on Art and its Appreciation," Phil. and Phen. Research., vol. XIII (Sept., 1952), pp. 69–83.

أسئلة

(١) اقرأ بعض الكتابات التي عبر فيها الفنانون الأوائل في العصر الرومانتيكي عن عقيدتهم، مثل مقدمة ووردزورث لكتاب Lyrical Ballads (الطبعة الثانية) ومقدمة فيكتور هوجو لرواية إرناني Hernani. في أي النواحي يفند هؤلاء الفنانون مختلف مدارس نظرية «المحاكاة»؟ وفي أي النواحي يشبهون النظرية الانفعالية في الفن؟

(٢) قيل في هذا الفصل إن هناك اختلافًا قاطعًا بين الانفعال السابق على العمل الفني والانفعال الذي يعبر عنه هذا العمل. اقرأ كتاب دوكاس: فلسفة الفن، ص١١٢–١١٤، ٦٨–٧١، وكتاب كو لنجوود: مبادئ الفن؛ واذكر كيف يصف هذان الفيلسوفان الفارق بين الانفعالات السابقة على العمل الفني والانفعالات التي يعبر عنها هذا العمل.

(٣) اقتبسنا في هذا الفصل كلمة للناقد جون كرو رانسم يقول فيها «الفن ملمسه بارد، لا حار». فهل ينبغي أن يكون العمل الفني «حار الملمس» لكي يعبر عن انفعال؟ هل تنطبق كلمة «رانسم» على كل فن؟ انظر إلى اللوحات وقارن بينها عند الإجابة عن هذين السؤالين.

(٤) على أي نحو تختلف نظرة دوكاس إلى الموقف الجمالي عن الموقف الذي عرضناه في الفصل الثاني؟ وأيهما تراه الموقف الأصلح؟

هل تتفق مع دوكاس على أن الانفعال هو «اكتمال التأمل الجمالي ونجاحه»؟

(٥) ما هي في نظرك العلاقة بين شمول جاذبية العمل الفني وبين قيمته الجمالية، إن كان ثمة علاقة بينهما؟ هل شمول الجاذبية علامة على «العظمة» في الفن؟ ادرس حالة أعمال فنية محددة يشيع النظر إليها على أنها عظيمة.

(٦) ما هي في رأيك العلاقة بين القدرة التعبيرية لعمل معين وبين قيمته الجمالية؟ هل الاثنان شيء واحد؟ أم أن القدرة التعبيرية عنصر من عناصر القيمة؟ أهي مقياس للقيمة؟ اشرح إجابتك في كل حالة.

(٧) ما أوجه الشبه والاختلاف بين النظرية الانفعالية والنظرية الشكلية؟ وهل النظرية الشكلية مجرد فرع للنظرية الانفعالية؟

الفصل الثامن

نظرية «الجمال الفني»

(١) «جمال» الفن

الفن، بمعناه الواسع، يشير إلى أي نشاط بشري يؤدَّى ببراعة، ويستهدف غرضًا. ومن هنا فإنا نتحدث عن فن الطبخ، وفن إصابة الأهداف في لعبة الكرة، وفن الدبلوماسية، بل وعن جريمة القتل «الفنية». هذا هو النشاط الفني. والموضوع الذي ينتج على هذا النحو هو «العمل الفني». مثل هذا الموضوع لم ينتج بواسطة العمليات الطبيعية أو بفعل بشري عفوي أو عشوائي. ومن هنا فإن قدرًا كبيرًا من الموضوعات التي نراها حولنا في حياتنا اليومية يمكن أن توصف بأنها «أعمال فنية»، بل إنه في مدنية بلغت قدرًا كبيرًا من التقدم التكنولوجي كالمدنية التي نعيش فيها، تكاد جميع الأشياء التي نتصل بها أن تكون فنية؛ فملابسنا وأطباقنا وسبوراتنا وسياراتنا وجرائدنا، كلها أعمال فنية. ولنتصور الشخص الذي يقضي يومه في الحي التجاري بمدينة كبيرة؛ هل يرى مثل هذا الشخص في بيئته أي شيء «طبيعي»، في مقابل «الفني»؟ إنه لا يرى إلا أقل القليل، فيما عدا السماء، على افتراض أنه سيفكر في التطلع إلى أعلى لكي يراها.

وهكذا فإن مجال انطباق لفظ «الفن» واسع إلى حد بعيد، ولكن هذه بعينها هي النقطة التي قد تعترض عليها. أليس في هذا استخدام للفظ «الفن» بطريقة أوسع مما ينبغي؟ إن كثيرًا من متاع حياتنا اليومية سقيم تافه، فهل يتعين علينا أن نسمي هذه الأشياء «أعمالًا فنية»؟ وماذا نقول عن إناء الماء العادي، الذي هو أقرب إلى شكل الكوب، والذي لا يهدف إلا إلى حمل ما يوضع فيه؟ وماذا نقول أيضًا عن شيء بسيط كعلبة الثقاب؟ إن إطلاق اسم «الأعمال الفنية» على هذه الأشياء يثير غضبنا ويبدو في نظرنا استخداما لغويًّا باطلًا.

ولكن الواقع أن هذه، بمعنًى مُعيَّن، أعمال فنية بالفعل؛ فنحن نحتاج إلى ألفاظ لتحديد التمييزات الهامة في الواقع. ولفظ «الفن» يميز الطريقة التي ظهرت بها هذه الموضوعات إلى الوجود. ولنقل مرة أخرى إنها ليست طبيعية «كالسماء»، ولم يكن حدوثها «بمحض الصدفة».

ومع ذلك فليس هذا بالرد المقنع على الاعتراض السابق. فإذا كان هناك شيء ناتج عن جهد بشري مُتروٍّ، ولم يكن يتصف بجاذبية قوية، أو بطرافة خاصة عند تأمله، وإذا كان انتباهنا يقتصر على أن يلاحظه ثم ينتقل إلى غيره، ظللنا نتردد في تسميته موضوعًا «فنيًّا». وهكذا يظهر بوضوح ما ينطوي عليه الاعتراض في صميمه. فنحن في كثير من الأحيان تستخدم لفظ «الفن» تعبيرًا مختصرًا عن «الفن الجميل fine art». ونحن نقصر تعبير «الفن الجميل» على نواتج الإبداع البشري التي تتسم بأنها ممتعة أو طريفة أو جميلة إلى حد ملحوظ، بل إننا لا نستخدم لفظ «الفن» على هذا النحو من أجل استبعاد أشياء عادية كأكواب الماء فحسب بل إننا نؤكد ضرورة «الجمال fineness» في أنواع النشاط التي تختلف عن الطبخ أو الدبلوماسية في أنها تسمى عمومًا «الفنون الجميلة»؛ كالتصوير والموسيقى والأدب والرقص وما إليها. وهكذا فإن ناقدًا فنيًّا يختم عرضه النقدي لكتاب بالحكم الآتي: «هذه رواية جيدة إلى حد ما، ولكنها ليست عملًا فنيًّا.» ومن الواضح أن ما يقصده هو أن الرواية تفتقر إلى تلك المزايا التي تجعل منها عملًا فنيًّا نموذجيًّا.

وهكذا يتبين لنا الآن أن الطريقة التي نتحدث ونفكر بها عادة عن الفن تؤكد قيمته بالنسبة إلى الإدراك الإستطيقي. وهذه القيمة هي «جمال» «الفن الجميل» (the fineness of fine art)، فالموضوع لا يكون عملًا من أعمال الفن الجميل ما لم يجذبنا إستطيقيًّا. وترتكز نظرية الفن التي سنبحثها الآن على هذا الاعتقاد الذي يسلم به الذهن العادي.

«الفن الجميل fine art هو إنتاج الإنسان لموضوعات تتسم في ذاتها بأن من الطريف إدراكها؛ وأي موضوع يتسم بجمال الفن fineness of art إذا كان الإنسان ينتجه ببراعة من شأنها أن يكون إدراكه في ذاته طريفًا.[١] هذا والتعريف الأساسي في النظرية التي يدافع عنها الأستاذ جوتشوك Gotshalk. «إن تركيب الموضوعات بالنسبة إلى التجربة الإستطيقية سيكون إذن هو السمة المميزة للفن الجميل ... وتقترب أوجه النشاط البشري من الفن الجميل بقدر يكون هذا النمط في التركيب أساسيًّا أو بارزًا فيها».[٢]

---

[١] جوتشوك: «الفن والنظام الاجتماعي»، ص٤٢٩.

[٢] المرجع نفسه، ص٣١.

على أن الجمال الفني (fineness) صفة لا تتمثل في «الفنون الجميلة fine arts» وحدها، بل إن كثيرًا من الموضوعات والأفعال التي يقصد منها أن تكون مفيدة — كالقاطرة أو حركات لاعب رياضي — تتسم بدورها بقيمة إستطيقية. ونحن نضع في «متاحف الفن الجميل» موضوعات من حضارات غابرة كانت تخدم أغراضًا غير إستطيقية، كالأواني والتمائم والرماح. فهل تعد هذه الموضوعات، تبعًا لنظرية «الجمال fineness» أعمالًا فنية؟ يقول جوتشوك إن الإجابة مسألة «درجات». فبقدر ما يكون للموضوعات النافعة جاذبية إدراكية، تعد «فنًّا جميلًا». غير أن اللوحات والسيمفونيات والقصائد ... إلخ، لها مزايا إستطيقية إلى درجة ملحوظة. وفي كثير من الأحيان نكاد نقول إن كل ما تصلح له هو أن تتأمل ويستمتع بها. وفي مقابل ذلك فإن أولئك الذين يخلقون موضوعات نافعة لا يسعون «أولًا إلى تكوين موضوعات من أجل ما فيها من جاذبية إدراكية كامنة».[٣] وهنا أيضًا نجد الذهن المعتاد يؤيد رأي جوتشوك. فنحن نعجب بالصناع الذين يقدمون إلينا ملابس وآنية فضية وأثاثًا جذابًا عند النظر إليه، ولكنا نعتقد أن الصانع يكون شاذًّا لو جعل الجاذبية هدفه الأساسي في وضعه لتصميم هذه الموضوعات، فالقطار الذي لا يسير، والملابس التي لا يريحنا لبسها، تؤدي بنا إلى القول إن صانعها قد أخفق، مهما كانت هذه الأشياء بديعة في منظرها، فالأهمية الرئيسية لطابع المنفعة أو ظهور هذا الطابع بصورة أبرز من غيره، هو الذي يميز «الصنائع» من الفنون.

ومن هنا فإن مقصد الفنان هو العامل المميز. فما يحاول أن يصنعه هو الذي يجعل من إنتاجه «فنًّا جميلًا». وهكذا يشير جوتشوك إلى أن الفنان قد تكون له أغراض متعددة في قيامه بالخلق. فقد يبحث عن المال أو الشهرة أو الإصلاح الاجتماعي. غير أن ما يميز المشتغلين بالفنون الجميلة هو أنهم «يسعون إلى تكوين شيء يكون له من الرائع إدراكه».[٤]

وكما رأينا في الفصل السابق، فإن أية نظرية متعلقة بمقصد الفنان لا يمكن تأييدها إلا باختبار الشواهد النفسية المتوافرة لدينا عن الفنان. فليس من الممكن اختبارها عن طريق فحص العمل الفني فحسب. وإذن، فلا يكفي بالنسبة إلى نظرية في الجمال الفني

[٣] الموضع نفسه.

[٤] المرجع نفسه، ص٣٠.

fineness أن يكون للعمل «جاذبية إدراكية. كامنة»، بل إن النظرية تقول إن الفنان أراد أن تكون للموضوع مثل هذه الجاذبية.

ومن الواضح أن الذهن العادي يوافق على القول إن الموسيقيين والشعراء ... إلخ، يحاولون عمل شيء «يكون من الرائع إدراكه». وهناك شواهد مستمدة من الفنانين تؤيد هذا الرأي: «فالرغبة في إحداث تأثير إستطيقي ملائم كانت على وجه العموم، هدفًا مميزًا»[٥] للفنان. ومع ذلك فإن الشواهد مختلطة. فمن الواجب إذن، كما في حالة النظرية الانفعالية، أن نحذر قبول أي وصف منفرد لأغراض الفنان؛ ذلك لأن لمختلف الفنانين دوافع مختلفة. ونحن لا نستطيع القول إنهم يقصدون دائمًا أن يخلقوا شيئًا ممتعًا من الوجهة الإستطيقية. فليس هذا هدف الفنان الذي يلتمس «دواءً شاعريًّا» هو التغلب على الانفعالات، التي قد تكون مؤلمة أحيانًا، عن طريق التعبير عنها. كما أنه ليس مقصد الفنان الذي يأخذ على عاتقه حل مشكلة تكنيكية معينة في الوسيط المادي الذي يستخدمه. وعلى الرغم من أن الأستاذ مورو Munro يقول إن الرغبة في إنتاج موضوع إستطيقي هي «هدف مميز»، فإنه ينتقل من ذلك إلى القول إن هذا «ليس هو الهدف الوحيد، وكثيرًا ما لا يكون الهدف الرئيسي»[٦] للفنان.

إزاء هذه الشواهد، قد تسحب نظرية «الجمال الفني fineness»، ادِّعاءها بأنها تصف قصد الفنان. وهذا بعينه ما فعله أحد الباحثين النظريين فيها، إذ قال: «إن مقصد الفنان أقل أهمية من قدرة العمل الفعلية على إشعارنا بقيمته.»[٧] ومع ذلك فإن جوتشوك، الذي ندرسه بوصفه المدافع الرئيسي عن نظرية «الجمال الفني fineness»، لا يتراجع على هذا النحو؛ فهو يرى أن من الممكن فهم مقاصد كالتعبير عن الانفعال، من خلال نظرية «الجمال الفني»: «ألا يمكن بنفس المقدار وصف الفنان بأنه يسعى إلى تكوين موضوع يتسم بسمة إدراكية كامنة معينة، هي كلية الشعور الذي يعبر عنه؟»[٨] إن جوتشوك يرى أنه مَهما كان هدف الفنان، فمن الممكن أن يدرج هذا الهدف ضمن نطاق نظريته؛ ذلك

[٥] توماس مونرو: «الفنون وعلاقاتها المتبادلة»، ص٩٠.

Thomas Munro, The Arts and their interrelations (N. Y., Liperal Arts, 1951).

[٦] المرجع نفسه، ص٩٠؛ وانظر أيضًا ص٩٢.

[٧] هـ. ن. لي، المرجع المذكور من قبل، ص١٤٨.

[٨] المرجع المذكور، ص٤٠.

لأن «كل هذه الأهداف، من حيث هي فنية، يمكن أن تترجم إلى عبارات متعلقة بالسمات الإدراكية الكامنة».[٩] «والسمات الإدراكية الكامنة» هي، في رأي جوتشوك، سمات تثير اهتمامنا إستطيقيًّا. وهكذا يصف «الإدراك الكامن» بأنه «الاستسلام المنتبه» من جانب المدرك، للموضوع من أجل ... القيمة التي يقدمها الموضوع»،[١٠] أي بعبارة أخرى، التأمل الإستطيقي.

فهل تدرك ما يود جوتشوك أن يصل إليه بحجته هذه؟ لقد عرض نظرية تجريبية عن مقصد الفنان. ولا بد أن تُختبر أية نظرية تجريبية بالشواهد الفعلية. ويبدو أن هناك شواهد سلبية ضد نظرية جوتشوك؛ إذ إن بعض الفنانين على الأقل، خلال بعض الوقت، لا يجعلون غرضهم الرئيسي هو خلق موضوع إستطيقي. والواقع أن جوتشوك يدرك هذه الوقائع، وهو، على خلاف المفكر الدجماطيقي والداعية اللذين لا همَّ لهما إلا المحافظة على اعتقاداتهما أو كسب التأييد لرأيهما، لا يحاول تجاهل ما يسميه وليم جيمس «الوقائع السخيفة». وعلى ذلك يكون أمامه طريقان؛ فإما أن يضيق حدود نظريته ويجعلها مشروطة، ويعترف بأنها لا تسري إلا على بعض الشواهد، وهو — كما رأينا من قبل — طريق لا يسلكه جوتشوك، وإما أن يزعم أن نظريته بالفعل واسعة إلى الحد الذي يكفي لاستيعاب كل الشواهد. وهذا ما يحاول أن يفعله حين يقول إن أي وصف لغرض الفنان «يمكن أن يُترجَم إلى عبارات متعلقة بسمات إدراكية كامنة». وهكذا يحاول أن يثبت أن نظرية «الجمال الفني fineness» أغنى وأشمل من النظريات الأخرى في الخلق الفني.

ومع ذلك فعندما «تُترجَم» عبارة إلى عبارة أخرى، ينبغي أن يكون لهما نفس المعنى. فهل يصدُق هذا على «ترجمة» جوتشوك؟ سوف أحاول أن أثبت أنه لا يصدق عليها، وبالتالي أن حجته غير مقبولة.

هَبْ أن فنانًا يسعى إلى «التعبير عن الانفعال» دون أن يفكر في الجاذبية المحتملة لعمله بالنسبة إلى الجمهور — وقد رأينا من قبل أن هناك بالفعل فنانين من هذا النوع. في هذه الحالة يقول جوتشوك إن الفنان يحاول خلق موضوع له «سمات إدراكية كامنة»، أي سمات تثير اهتمامًا إستطيقيًّا. على أنه قد يحدث بعد أن يخلق الفنان موضوعًا يعبر

---

[٩] المرجع نفسه، ص٤١.

[١٠] المرجع نفسه، ص٤٢.

عن انفعاله، أن ترغب في إدراك الموضوع بطريقة إستطيقية. وعندئذٍ يصبح الانفعال الذي عبر عنه الفنان «سمة إدراكية كامنة» بالنسبة إلينا، ولكن هذا لا يعني أن الفنان قصد أن يكون الموضوع ممتعًا لنا. لقد قلنا في البداية إنه لم يكن لديه هذا القصد بالفعل. وعلى ذلك فلا يمكن أن نستدل على قصده من تجربتنا الإستطيقية. فمن الممكن أن يدرك أي موضوع بطريقة إستطيقية، حتى الموضوع غير الفني، كالزهرة. ولكن على الرغم من أن أي موضوع إستطيقي يتسم، حسب تعريفه، «بسمات إدراكية كامنة» فلا يترتب على ذلك القول إن الموضوع قد خلق من أجل أن تكون له هذه السمات.

وبعبارة أخرى فإن جوتشوك يشوه «بترجمته» وقائع الإبداع الفني؛ فهو يفسر نشاط الفنان من خلال تجربة المشاهد. ولكن مقاصد الفنان متميزة تمامًا عن مقاصد المشاهد. فقد يستمتع المدرك بعمل لم يقصد الفنان أن يقدمه ليتذوقه الناس، أو قد يجد في العمل قيمة لم يحلم بها الفنان أبدًا. فمن الخطأ البيِّن «ترجمة» تأثيرات الموضوع الفني إلى مقاصد الفنان.

إن النظرية لا تكون تجريبية أصيلة حقًّا إلا حين تقدم تأكيدًا دقيقًا معينًا عن الواقع. فلا بد أن نقول «إن الوقائع هي كذا، وليست على نحو آخر». وعلى هذا النحو وحده يمكن أن تزيدنا النظرية علمًا، ولكن النظرية تتعرض عندئذٍ لخطر تكذيب الوقائع السلبية لها. أما إذا ادعت النظرية أنها تستطيع أن تفسر الوقائع، فإنها تكون أوسع مما ينبغي.

إن نظرية «الجمال الفني» واضحة ودقيقة حين تقول إن قصد الفنان هو خلق موضوع إستطيقي، ولكنها حين تحاول أن تقول إن هذا دائمًا قصد الفنان، مهما كان قصده بحق، فعندئذٍ تصبح النظرية غامضة مضللة، ويبدو أنها تتحدث عن مقصد الفنان، وإن كانت في الواقع تتحدث عن شيء مختلف كل الاختلاف، هو الجاذبية الإستطيقية للموضوع الفني.

والآن، فلنفرض أن نظرية «الجمال الفني fineness» ليست متعلقة بمقصد الفنان. في هذه الحالة سنقول إن المقصد مرتبط بحالة الفنان الذهنية خلال الإبداع، ومن ثَم فهو جزء من منشأ الموضوع الفني. فلنترك المسألة المنشئية جانبًا، ولنبحث في نظرية «الجمال الفني» بوصفها نظرية متعلقة بالعمل الفني وحده. وكما قال أحد المدافعين عن هذه

النظرية، فإن «المهم هو الموضوع، أو الشيء، أو العمل الفني … لا النشاط أو العملية المؤدية إلى تكوينه».[١١]

عندئذٍ ترى نظرية «الجمال الفني» أن الموضوع يكون عملًا فنيًّا! (١) إذا كان نتاجًا لصنعة بشرية بارعة، (٢) وإذا كانت له جاذبية إستطيقية واضحة (بغض النظر عن مقصد الفنان).

ولا تتمثل الجاذبية الإستطيقية، في نظر جوتشوك، فيما هو «جميل تقليديًّا» فحسب، بل إنه يعترف، متمشيًا في ذلك مع أصحاب النظرية الانفعالية بأن الفن يمكن أن تكون له قيمة جمالية كبرى حتى عندما يكون «مريرًا» «كئيبًا»، «يمزق القلوب».[١٢]

وكما رأينا عند بداية هذا الفصل، فإن الرأي الذي ينظر إلى الفن من خلال صفة «الجمال الفني» واسع الانتشار بين الناس العاديين. فبقدر ما تكون الأشياء رشيقة أو جذابة، يقال إن لها «جمالًا فنيًّا fineness»، وفضلًا عن ذلك فإننا نحتفظ باسم «الفنون الجميلة fine arts» لموضوعات كالتصوير والسيمفونيات، لديها قدرة كبيرة على إثارة الاهتمام الإستطيقي وإرضائه.

ومن جهة أخرى، فإن التعريف لا يتمشى مع كل استخدام لغوي؛ فهو يثير نفس الإشكالات التي تثيرها أية نظرية في «التوصيل communication» وهذه الإشكالات، باختصار، هي: إن كون الشيء «فنًّا» بالنسبة إلى نظرية «الجمال الفني»، يتوقف على ما يفعله، أي على كونه يثير اهتمامًا إستطيقيًّا في المشاهد. فإذا كان للموضوع جاذبية بالنسبة إلى أحد المشاهدين لا بالنسبة إلى آخر، أو بالنسبة إلى جيل دون آخر، فعندئذٍ يبدو أننا مضطرون إلى القول إنه عمل فني وليس عملًا فنيًّا في الآن نفسه. أو قد نضطر إلى القول إن الموضوع الواحد كان في البداية عملًا فنيًّا ثم أصبح غير فني حين لم يستمتع به إستطيقيًّا. وهذا يبدو غريبًا. فصحيح أننا على استعداد دائمًا لأن نختلف حول ما إذا كان الشيء قيمًا من الوجهة الإستطيقية، ولا نتحرج عادة من القول إن العمل جميل بالنسبة إلى «س» ولكن صلا يهتم به. ومع ذلك فإننا نتردد في القول إنه يمكن أن يكون «عملًا فنيًّا»، بالنسبة إلى شخص ولا يكون كذلك بالنسبة إلى شخص آخر. فنحن نعتقد أنه إذا كان الموضوع «فنًّا»، فإن هذا أمر لا بد أن يعد منتهيًا، وهو قد انتهى بفضل الطريقة

---

[١١] لي Lee، المرجع المذكور من قبل، ص١٥٠.

[١٢] المرجع المذكور، ص٤٦.

التي أنتج بها الموضوع. ويرى أحد أنصار نظرية «الجمال الفني» أنه حتى لو لم نكن نجد الموضوع قيِّمًا، فلا بد لنا من أن نسميه «فنًّا» إذا كان ينقل قيَمًا إلى الآخرين.[13] والواقع أنه لا بد من الالتجاء إلى مخرج كهذا حين تصبح صفة «الإستطيقي» جزءًا من تعريف «الفن».

إن الأشياء الموجودة في الطبيعة، شأنها شأن الأعمال الفنية، يمكن أن تكون موضوعات إستطيقية. وتميز نظرية «الجمال الفني fineness» بين نوعَي الموضوعات بالإشارة إلى أن الأعمال الفنية من صنع الإنسان. فهل ترجع أهمية هذا التمييز إلى أسباب نظرية فحسب، هي تعريف «الفن» أم أن له أهمية بالنسبة إلى المشاهد الإستطيقي بدوره؟ وهل تؤدي معرفته بأن الموضوع فني، أو طبيعي إلى إحداث فارق في طبيعة تجربته وقيمها؟[14]

تثير فلسفة ديوي مشكلة موضوع ممتع إستطيقيًّا، ويُظَن نتاجًا للقدرة البشرية الخلاقة، ثم يتبين أنه ناتج عارض للطبيعة. وهذا يؤدي بنا إلى سحب اسم «العمل الفني» منه، ولكن يترتب على ذلك حدوث شيء آخر. إذ يقول ديوي إنه «يحدث فارق في الإدراك التذوقي، وذلك بطريقة مباشرة».[15] فعندما نتذوق عملًا فنيًّا من الوجهة الإستطيقية، نصبح على وعي «بالسمات التي تتوقف على الإشارة إلى أصله وطريقة إنتاجه».[16] وهذه السمات تغيب بالضرورة حين يكون الموضوع طبيعيًّا.

أما المعترضون على رأي ديوي فسوف يردون بأن أصل الموضوع لا يحدث فارقًا بالنسبة إلى المدرك، الذي سيستجيب لما هو موجود في الشيء الماثل أمامه، سواء أكان هذا الشيء فنيًّا أم طبيعيًّا. ولا جدال في أن للأعمال الفنية، في عمومها، دلالة اجتماعية ورمزية أعظم، كما هي الحال مثلًا في رواية تعالج مشكلة اجتماعية معينة، أو تلحين موسيقي لفقرة من الكتاب المقدس. غير أن هذه الدلالة ليست مفقودة تمامًا في حالة تذوقنا للطبيعة، كما هي الحال حين نقول إن منظرًا طبيعيًّا معينًا يكشف عن العظمة الإلهية. وفضلًا عن ذلك فإن المشاهد لو أصبح يهتم بأصل الموضوع الفني، لانصرف

[13] لي Lee، المرجع المذكور، ص١٥٨.

[14] انظر القسم الرابع من الفصل الثاني من قبل.

[15] الفن بوصفه تجربة، ص٤٨–٤٩.

[16] المرجع نفسه، ص٤٩.

انتباهه عن العمل ذاته، إذ يصبح تفكيره منصبًّا على تاريخ حياة الفنان أو شخصيته، أو على المشكلات التكنيكية التي ينطوي عليها خلق العمل.

على أن من الممكن أن يقال، دفاعًا عن وجهة النظر الأخرى، إن معرفتنا بأن الموضوع فني تؤدي بالفعل إلى إحداث فارق. فمن الممكن أن تؤثر معرفتنا هذه في تذوقنا على أنحاء شتى؛ إذ يمكن أن نشعر بصلة القرابة مع ذلك الإنسان الذي تسري «دماء حياته الغالية» في العمل. ومن الممكن أن نستجيب لشخصيته — كما نفعل إزاء اهتمام زولا العميق بالمسائل الاجتماعية، أو إزاء الكبرياء والترفع في شخصية بروكوفييف. وقد نعجب بحساسيته للوسيط الفني الذي يستخدمه، وسيطرته عليه. وقد نُقدِّر البراعة والسهولة اللتين تغلب بهما على المشكلات التكنيكية. وبذلك لا تكون هذه النواحي المتعلقة «بأصل العمل وطريقة إنتاجه» خارجة عن نطاق التجربة الجمالية، فهي سمات تتغلغل في العمل ذاته، وبذلك تزيد من متعتنا الجمالية.

إن على القارئ أن يقرر بنفسه أين تكمن الحقيقة في هذا النزاع. وأود الآن أن أبين أن هذا النزاع يثير سؤالًا أكبر، له أهمية عظيمة بالنسبة إلى نقد نظرية «الجمال الفني»، وأعني به السؤال: ما الذي ينبغي أن نبحث عنه في الفن؟

ربما كان القارئ قد لاحظ بالفعل فارقًا غريبًا بين نظرية «الجمال الفني» وبين النظريات الفنية التي نوقشت في الفصول السابقة؛ فالنظريات الأخيرة تلفت كلها الأنظار إلى سمة معينة في الفن تعدها أساسية، وتطلب إلينا أن نبحث عنها خلال عملية التذوق. فهي إما أن تؤكد الموضوع (في إحدى صيغ نظرية «المحاكاة») وإما «الشكل ذا الدلالة»، وإما «الدلالة الانفعالية». وكل من هذه العناصر[١٧] ليست إلا واحدة من العناصر التي تؤلف الموضوع الفني الكامل. غير أن نظرية «الجمال الفني» لا تفعل شيئًا من هذا القبيل؛ فهي تنظر إلى العمل الفني الكامل على أنه هو الموضوع الإستطيقي. وهي لا تخصص أية سمة واحدة معينة للفن. ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذي ينبغي أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالي.

ويرى جوتشوك أن هذه قد تكون أعظم نقاط القوة في نظرية «الجمال الفني». فهو يذهب إلى أن النظريات الأخرى، بتركيزها اهتمامها على سمة معينة في الفن، كانت ضيقة

[١٧] باستثناء نظرية «الشكل ذي الدلالة» في بعض الحالات.

ومحدودة أكثر مما ينبغي. فهي لا توفي الموضوع الفني حقه، في ثرائه وتعقده. ذلك لأن للموضوع «أبعادًا» متعددة، كما يسميها جوتشوك، هي «المادة» الحسية، والشكل أو القالب، والتعبير، ومختلف «الوظائف» التي يمكن أن يقوم بها. ومن هنا فإن النظرية التي تؤكد أهمية الشكل أو التعبير ليست مخطئة بقدر ما هي «متحيزة إلى جانب واحد». ويرى جوتشوك أن نظريته «شاملة بالقدر الكافي للإحاطة بالحقائق المتعددة التي تنطوي عليها نظريات الشكل والتعبير هذه».[18]

إن الاسم الفني الذي يطلق على النظرية التي تحاول التأليف بين آراء متباينة هو أنها نظرية «تلفيقية eclectic». فإذا أخذنا بعبارة الكتاب المقدس (طوبى لمن يصنعون السلم)، فلا بد أن نثني على أية نظرية تلفيقية ثناءً عاطرًا: إذ إنها تهدِّئ سورة الخلاف بين النظريات المنحازة إلى جانب واحد، والتي يتمسك كل منها بمواقفه دون أن يتزحزح عنه. وهي تعترف بالحقيقة الكامنة في كل من هذه النظريات، ولكنها تكشف لنا عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أية نظرية من هذه بمفردها. وهي تبين أن العمل الفني يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير، وأن لكل من هذه أهميته؛ فنظرية الجمال الفني تذكرنا بتعقد العمل الفني، وبذلك تحول بيننا وبين النظر إلى الفن بطريقة قاصرة محدودة. ولو تساءلنا: «ما الذي ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني؟» لأجابت النظرية: «ينبغي أن تبحث عن كل ما فيه». وهذه ليست بالإجابة التافهة. فهي تعبر عن الشمول الكامن في «التعاطف» الجمالي، وتحذِّرنا من التضحية بأية قيمة تنطوي عليها التجربة الجمالية.

ولما كانت نظرية «الجمال الفني» شاملة على هذا النحو، فإنها تصلح أساسًا سليمًا للنقد الفني؛ إذ إنها تعطينا أدوات عديدة متنوعة لتحليل العمل الفني. فنحن لا نقتصر على الموضوع، كما هي؛ الحال في نظرية المحاكاة، ولا على البناء الشكلي، كما هي الحال في النظرية الشكلية. صحيح أن النظرية الانفعالية تعمل حسابًا للموضوع والشكل معًا، ولكن هذا لا يكون إلا حين تكون لهما «دلالة شعورية أو انفعالية». أما مفاهيم «جوتشوك» فإنها تبلغ من الاتساع حدًّا يتيح لها أن تستوعب كل ما نجده بالفعل في العمل الفني المحدد، كما أننا لا نحتاج في استخدام هذه المفاهيم إلى افتراض أن ما سنجده

[18] المرجع المذكور من قبل، ص٣٩؛ وانظر أيضًا ص١٣ من المقدمة.

لا يمكن أن يكون طريفًا أو قيمًا إلا على نحو واحد. والحق أننا إذا تأملنا مقدار ما شاب النقد الفني في كثير من الأحيان من التعصب، وكيف انحصرت وجهات النظر في حدود أضيق مما ينبغي، لاتضح لنا أن نظرة جوتشوك تمثل تغيرًا مجددًا ينبغي الترحيب به.

ومع ذلك فإن نظرية «الجمال الفني» تبدو باهتة غير مثيرة بالقياس إلى النظريات الأخرى في الفن. فحين تتصارع النظريات التي تدافع كل منها عن وجهة نظر خاصة، كنظرية المحاكاة أو النظرية الشكلية أو الانفعالية، فإن كلًّا منها يأخذ جانبًا له معالم واضحة. صحيح أن النظرية الواحدة قد تكون محدودة أكثر مما ينبغي، ومع ذلك فإنها تلقي ضوءًا على سمة بارزة على الأقل في ميدان الفن، وتثيرنا بتحيزها هذا نفسه إلى جانب واحد، فقد تقول نظرية إن الفن هو «لغة الانفعال»، أو «تصوير لما هو شامل في التجربة البشرية». مثل هذا الرأي، بالنسبة إلى شخص مبتدئ أو هاوٍ في الفنون (وهذا ينطبق على معظمنا)، يؤدى إلى بلورة الأعمال الفنية وإضفاء معنى عليها. فهو يجعل للفن أهمية لم تكن له من قبل. وفي مقابل ذلك فإن الإثارة التي يمكن أن تنطوي عليها نظرية «الجمال الفني»، بما تتسم به من عمومية، تبدو أقل وضوحًا؛ فهي تقول لنا إن العمل الفني هو ما يكونه أي موضوع إستطيقي — أي وحدة لأبعاد الموضوع والشكل … إلخ، وهي تفتقر، شأنها شأن أية نظرية تلفيقية، إلى لذعة النظريات المنحازة إلى جانب واحد وحماستها. إنها لا تنبئنا عن «الفن الجميل» بأي شيء مميز سوى أنه نتاج القدرة البشرية الخلاقة (وهذا يصدق على كل فن، بالمعنى الشامل لهذا اللفظ)، وأنه ذو قيمة من الوجهة الإستطيقية.

وفضلًا عن ذلك فإن النظرية التلفيقية لا تستطيع أن تؤلف بين ما تعتقد أنه آراء «محدودة» إلا بعد أن تكون هذه الآراء قد عرضت، فالنظرية التلفيقية «تقتات على» النظرية الموحدة أو ذات البعد الواحد، إن جاز هذا التعبير. فإذا كان الأمر متعلقًا بتحليل خاص، للقالب التشكيلي في الفنون البصرية مثلًا، فإن نظرية «الجمال الفني» يتعين عليها أن ترجع إلى نظريات كتلك التي قال بها «بل» و«وفراى». فلا بد للفلاسفة أصحاب الآراء المنحازة إلى جانب واحد، أن يقوموا بتمهيد الطريق، عن طريق تفسير ذلك البعد الفني الذي يراه كل منهم أهم من سائر الأبعاد، ومن هنا فإن المرء لا يستطيع أن يأخذ بنظرية «الجمال الفني» إلا بعد أن يكون قد درس نظريات أقل منها شمولًا وأشد قطعية وانحيازًا.

(٢) نظريات الفن: استنتاجات ختامية

درسنا الآن أربع نظريات في طبيعة الفن الجميل (في الفصول ٥–٨). ولست بحاجة إلى القول إن هذه ليست هي النظريات الوحيدة في الفن، التي عرفها التفكير الجمالي، ولكن من المستحيل بطبيعة الحال الإحاطة بهذه النظريات جميعًا. ومع ذلك ففي استطاعتك، بعد أن رأيت كيف يتم التحليل النقدي لنظرية ما، أن تطبق نفس المناهج على نظريات أخرى ربما كنت قد قرأت عنها أو درستها.

غير أن النظريات التي تحدثنا عنها من أقوى النظريات المتعلقة بالفن تأثيرًا ومن أكثرها ترددًا؛ ففي خلال تاريخ الإستطيقا والنقد الفني كانت هذه النظريات هي المسيطرة إلى حد بعيد على تفكير الناس في الفن، وبالتالي كانت هي التي وجهت النشاط الخلاق والنشاط التذوقي؛ فهذه الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمته قد وجهت يد الفنان، وإدراك المشاهد، وحكم الناقد. ولم يكن هذا التأثير بأقل من ذلك حين كانت هذه النظريات يُؤخَذ بها لاشعوريًّا؛ ذلك لأن البشر يتأثرون إلى حد هائل بالاعتقادات التي يأخذونها «قضية مسلمة بها»، والتي لا يتريثون بالتالي للتفكير فيها. ومهمة التفكير الجمالي هي التعبير بدقة عن هذه الاعتقادات، وتحديد ما إذا كانت مرشدًا يُعتَمد عليه في السلوك.

ولم تكن للنظريات التي درسناها أهميتها في الماضي فحسب، بل إنها كلها حية قوية التأثير في الوقت الراهن (وقد تبدو نظرية «المحاكاة البسيطة» استثناءً من هذا الحكم، غير أنها ما زالت واسعة الانتشار إلى حد بعيد في التفكير الشعبي على الأقل)؛ ففي استطاعتنا اليوم أن نستمع إلى أصوات المفكرين الجماليين والنقاد الفنيين وهي تعلو دفاعًا عنها (ويبدو أن النظرية الانفعالية هي أكثر النظريات الموجودة ضمنًا في النقد المعاصر شيوعًا). ولا جدال في أنك تستطيع أن تجد تطبيقات لجميع هذه النظريات في المراجع الدراسية المتعلقة بالفنون، وفي المقالات النقدية التي تظهر في الصحف عن الحفلات الموسيقية والكتب، بل فيما هو أقرب من هذا كله إليك، أعني في آراء الأصدقاء الذين تناقش معهم أعمالًا فنية محددة.

ولقد قمنا من قبل بتحليل نظرية «المحاكاة»، والنظرية الشكلية، والنظرية الانفعالية، ونظرية «الجمال الفني»، لكي نعرف الإجابات التي تقدمها عن سؤالين أساسيين، هما: (١) ما السمات التي تميز «أعمال الفن الجميل» عن الموضوعات الأخرى، وعن الموضوعات الفنية الأخرى بوجه خاص؟ (٢) ما هي سمات التجربة الجمالية التي تقوم بأعظم دور في تحديد قيمتها؟

والآن، فإن من الطبيعي أن يثار، في ختام دراستنا هذه، السؤال الآتي: أي هذه النظريات تقدم إلينا إجابات صحيحة عن هذين السؤالين؟

يمكن القول، بمعنًى حقيقي تمامًا، إن في استطاعة القارئ، بل من واجبه، أن يقرر هذا الأمر بنفسه. وربما كنت قد فعلت ذلك من قبل. فمن الجائز أنك قررت أن نظرية معينة تقدم فهما سليمًا وكافيًا للفن والتجربة الجمالية. فإن كان الأمر كذلك، فلا بد أن تكون مستعدًا لتبرير رأيك؛ إذ إن الاعتقاد لا يكون معقولًا ما لم يكن من الممكن الإتيان بشواهد موضوعية دفاعًا عنه. وإذن فلا بد لك أن تكون على استعداد لأن تبين كيف ترتكز المفاهيم الرئيسية للنظرية التي اخترتها على وقائع الفن والإبداع الفني والإدراك الجمالي. ولا بد أن تكون قادرًا على مواجهة الاعتراضات التي أثيرت ضد النظرية في مناقشتنا السابقة، ولكن من الجائز، من جهة أخرى، أنك لم تختر بعد بين النظريات المختلفة.

وسواءٌ أكان القارئ قد وصل إلى نتيجة أم لم يصل، فإني أود الآن أن أعرض عليه نتيجة من نوع آخر.

لقد درسنا أربع نظريات (ولو شئنا الدقة لقلنا إن العدد أكبر، إذ إننا قد رأينا أن هناك صيغة متباينة لنظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية مثلًا) وقد قمنا بتحليل نقدي لكل نظرية؛ إذ ليس من الواجب قبول أية نظرية على علاتها لمجرد أنها كانت قوية التأثير من الوجهة التاريخية، أو لأن الداعين إليها كانوا مفكرين مشهورين. فقد تساءلنا في صدد كل نظرية: ما معنى مفاهيمها الرئيسية؟ وهل الاستدلال الذي تلجأ إليه صحيح؟ وهل تؤيدها الشواهد التجريبية؟

ولكي تكون أحكامنا على كل نظرية أحكامًا فلسفية بالمعنى الصحيح، فلا بد أن تتحدد في ضوء الإجابات التي تقدم عن هذه الأسئلة. وعلى هذا النحو نكون قد استمعنا إلى نصيحة سقراط، الفيلسوف الكبير الأول، حين قال إن علينا أن «نسير وراء الحجة حيثما أدت بنا».

وفي اعتقادي أن أول نتيجة هامة أدت إليها المناقشة هي: ليس ثمة نظرية واحدة من نظريات الفن والتجربة الجمالية تعد بذاتها مرضية وشاملة تمامًا؛ ذلك لأن أية نظرية من النظريات التي نوقشت لم تقدم أوراق اعتماد مرضية تمامًا تواجه بها تحدي التحليل النقدي. ولأضرب لذلك مثلًا بتذكير القارئ ببعض الاستنتاجات التي توصلنا إليها من مناقشتنا السابقة (وربما كان في إمكانك أن تفكر في أمثلة أخرى)؛ فمن حيث المعنى، تتسم بعض المفاهيم الأساسية لنظرية «الجوهر» وللنظرية الانفعالية بقدر من الوضوح

يقل عما نحتاج إليه من أجل الفهم الكامل. فما هو المعنى الدقيق «للجوهر» أو «الكلي الشامل»؟ وهل يمكن على وجه التحديد أن يكون هناك أكثر من جوهر واحد لفئة معينة؟ وما معنى «التعبير»؟ وهل من الممكن، على وجه التحديد، أن يقال عن الفنان إنه يعبر في الموضوع الفني عن نفس الانفعال الذي كان يشعر به قبل الخلق؟ إن المشكلة ليست، بطبيعة الحال، في أن هذه الألفاظ خلو تمامًا من المعنى، بل إن المفكرين النظريين الذين يستخدمون هذه الألفاظ قد شرحوها إلى حد بعيد؛ ومع ذلك يتضح عند تحليل هذه المفاهيم أنها غامضة في جوانب حاسمة.

وفيما يتعلق بسلامة الاستدلال، يتبين أن النزعة الشكلية تقع في خطأ الدور المنطقي في تعريفاتها الأساسية. كما أن تولستوي وفيرون يرتكبان خطأ الاستدلال الفاسد حين يفترضان أنه إذا كانت تجربة الفنان الخلاق انفعالية فينبغي أن تكون تجربة المدرك الجمالي بدوره مماثلة لها.

والأهم من ذلك كله، أن الشواهد التجريبية المؤيدة لكل من هذه النظريات محدودة. فلا توجد واحدة منها ترتكز على كل الشواهد المتعلقة بالموضوع. فلو قلنا إن نظرية «الجمال الفني» تتعلق بأغراض الخلق الفني، لَأمكن الاهتداء إلى شواهد سلبية في أقوال مختلف الفنانين وتصرفاتهم العملية. ولو كان من الواجب على أية نظرية في الفن أن تعرض الخصائص التي يشيع وجودها بين الموضوعات التي تعد عادة أعمالًا فنية، والتي لا توجد في أية موضوعات أخرى، لكانت النتيجة هي إخفاق نظرية «المحاكاة» والنظرية الشكلية معًا إلى حد ما؛ فالأولى لا تضم إلا الأعمال ذات الموضوع الذي يمكن تمثيله أو تصويره، وبذلك لا تعمل حساب لعدد كبير من الأعمال الفنية. والثانية تأبي اسم «الفن الخالص» على كل الأعمال التي تفتقر إلى قيمة تشكيلية، وبالتالي تكاد تستبعد (في حالة «بل Bell») الأدب كله، وقدرًا كبيرًا من الفنون الجميلة الأخرى، ومن الممكن الإتيان بأمثلة أخرى للدلالة على هذا الرأي.

فإذا كان صحيحًا أن كلًّا من النظريات الأربع غير كافية من الوجهة التجريبية، فإن من حقنا أن نتساءل عن السبب الذي أدى إلى ذلك. ولا جدوى من الاعتقاد بأن هذا راجع إلى أن أولئك الذين عرضوا هذه الآراء لم يُعملوا فكرهم بما فيه الكفاية، أو أن معلوماتهم عن الفن لم تكن كافية، فقد كان كل من الفلاسفة الذين درسناهم مهتمًّا أشد الاهتمام بالفن، وكل منهم قد كرَّس جزءا كبيرًا من حياته للتفكير الحاد المنظم فيه، بل لقد كان البعض منهم من بين كبار الفنانين (رينولدز وتولستوي)، وكان بعضهم نقادًا مشهورين

(جونسون وفراي)، وهم جميعًا كانوا يعرفون عن الفن أكثر مما يعرف معظم الناس. فلماذا إذن عجزوا عن تحقيق هدفهم في الإتيان بنظرية تصدق على كل فن وتلقي عليه ضوءًا؟

لهذه الظاهرة عدد من الأسباب، وهذه الأسباب كلها تبين مدى اتساع وتعقد المعطيات التي يعمل بها المفكر النظري في الفن.

فهو أولًا لا يبدأ بصفحة بيضاء؛ ذلك لأن لفظ «الفن» يشيع استخدامه في الحديث اليومي، غير النقدي. ومن هنا كان له بالفعل معنًى، حتى على الرغم من أن أولئك الذين يستخدمونه ربما لم يحاولوا أبدًا أن يحددوا لأنفسهم معناه بدقة. ويميل المفكر النظري إلى أن يظل ملتزمًا هذا المعنى الشائع بقدر استطاعته، فهو لا يريد تعريفًا يتنافى تمامًا مع الفهم الشائع للفن. ولكنا عندما نفحص الاستخدام العادي، لا نجد للفن معنًى واحدًا فحسب، بل إن له معاني متعددة، فمن المتفق عليه عادة أن سيمفونية لبيتهوفن، أو رواية همنجوي هي «أعمال من الفن الجميل»، ولكن السمات التي تشترك فيها هذه الموضوعات وتكون كلها «فنية» بفضلها ليست واضحة، بل إن الإنسان في موقفه الطبيعي يأخذ، في واقع الأمر، بعدد كبير من المفاهيم المختلفة عن طبيعة الفن، وهذه المفاهيم لا توضَّح عادةً؛ إذ إن لفظ «الفن» يُستخدم عادةً بطريقة غير نقدية. ونحن لا ندرك تنوع المعاني الشائعة إلا بطريقة غير مباشرة — حين نجد الناس يختلفون حول ما هو هام في عمل فني معين، ويردون على رأي خصومهم بقولهم «هذا لا يجعل العمل فنيًّا»، بل قد يعجزون عن الاتفاق، في الحالات المتطرفة، حول ما إذا كان الموضوع المعين «فنيًّا». ويقدم إلينا القاموس شواهد تؤدي إلى هذه النتيجة ذاتها. فالقواميس التي تسجل الاستعمالات الشائعة، تتحدث عن لفظ «الفن» تحت عدد من رءوس الموضوعات المتباينة. وهكذا يبدو من الواضح أن مفاهيم كل نظرية درسناها عن الفن — وضمنها «المحاكاة البسيطة» التي هي من أوسع هذه النظريات انتشارًا — تتمثل دائمًا في استعمالنا اليومي لهذا اللفظ.

فهل يمكن القول إننا نتفق على «ماصدق» اللفظ، أي الموضوعات التي تعد «فنًّا جميلًا»، ونختلف على «المفهوم»، أي على السمات التي تدخل في تعريفه؟ إننا على وجه العموم نتفق على «الماصدق»، كما أوضحت الآن. غير أن هذا لا يصدق في كل الأحوال؛ ذلك لأن وصفنا لموضوع معين بأنه «فني» يتوقف على مفهوم اللفظ. والمسألة الحاسمة هي أن السمات التي تُعد أساسية في الفن كثيرًا ما تختلف بعضها عن البعض إلى حد

يعجز معه الموضوع الواحد عن أن يضمها جميعًا. وهكذا فإن الموضوع الذي يعد «فنيًّا» بمعنًى معين لا يكون كذلك بمعنًى آخر، والعكس بالعكس. مثال ذلك أن من المعاني الشائعة للفن معنى «المحاكاة البسيطة»، وهناك معنًى آخر هو القدرة على التعبير عن الانفعال. وعلى ذلك فإن اللوحة التي هي ترديد أمين «للحياة الواقعية» وإن كانت فارغة من الوجهة الانفعالية، تعد «عملًا فنيًّا» بالنسبة إلى الاستخدام الأول، لا بالنسبة إلى الثاني. وعلى العكس فإن المعنيَين يكونان متعارضين في حالة لوحة تستخدم «التحريف distortion»، الذي يتميز بأن له قوة انفعالية. وبالمثل أظهرت مناقشتنا لنظرية «الجمال الفني fineness» أن للتفكير الشائع اتجاهَين بصدد «الجمال الفني»: في أحدهما يكون الشيء «فنًّا جميلًا» لمجرد أنه قد أُنتِج على نحو معين، وفي الآخر لا يمكن أن يكون العمل الفني «جميلًا fine» إلا إذا ثبت أنه جذاب من الوجهة الإستطيقية. وعلى ذلك فإن الموقف العادي أو الطبيعي common sense ليس مجموعة موحدة من المعتقدات، وإنما تكمن في داخله اعتقادات كثيرة متباينة عن الفن، لا تختلف فيما بينها فحسب، بل كثيرًا ما يتنافر بعضها مع البعض. فلا عجب إذن أن كنا نجد الناس في حديثهم المعتاد يصيحون: «أتسمي هذا فنًّا؟!»

وهكذا ندرك الآن لماذا لم يكن من الممكن أن تتفق أية نظرية في الفن اتفاقًا تامًّا مع الاعتقادات المعتادة عن الفن؛ فالحديث والتفكير غير النقدي فيه من التعقد والافتقار إلى التنظيم والاتساق الداخلي قدر أعظم من أن يسمح بإدراجه تحت، تعريف واحد. ومهما حاول المفكر النظري أن يظل ملتزمًا بما يعنيه الناس عادةً «بالفن»، فإن نجاحه لا يمكن أن يكون إلا جزئيًّا فحسب؛ إذ إن في استطاعة ناقده دائمًا أن يشير إلى معنًى شائع آخر أغفلته النظرية، فمن الواضح على سبيل المثال، أن النظرية الشكلية، التي ترفض كل تمثيل في الفن، يمكن أن تتعرض للهجوم على هذا النحو.

غير أن تعقُّد الاعتقادات الشائعة ما هو إلا انعكاس للتعقد الأهم الذي تتسم به الفنون ذاتها. فلنتريث قليلًا لكي نفكر في تلك المجموعة الهائلة من الموضوعات التي تُعَد عادة «فنية». ولنتصور الفوارق الضخمة بين الوسائط الفنية — من حجارة وألفاظ وأصوات — والتباين الكبير بين الأساليب، والمدارس وطرق الأداء في تاريخ الفنون، والتفاوت الهائل في الظروف الاجتماعية والتاريخية والشخصية، التي كانت الأعمال الفنية تُخلق فيها. مثل هذه المعطيات التي تبلغ حدًّا هائلًا من الثراء والتنوع، ينبغي أن تجمع بينها كلها نظرية واحدة في الفن. ولنتذكر أيضًا أن الفنون حسب طبيعتها ذاتها، تسير بلا انقطاع في طريق

المغامرة الخلاقة، فتاريخ الفن يُظهر بوضوح أن القوالب التقليدية تُرفَض حين لا تعود تفي بحاجات الفنان. وتؤدي التجديدات الناتجة إلى فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته. وقد لمسنا ذلك في دراستنا هذه، فالنظرية الشكلية قد ظهرت بنمو فن «ما بعد الانطباعية»، والنظرية الانفعالية، كانت تعبر عن الفن الرومانتيكي في القرن التاسع عشر. ولا يمكن أن تتوقف الثورة والتجديد في الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعمالًا فنية.

وهكذا فإن مملكة الفن تتألف من موضوعات شديدة التباين، تظل في تغير ونمو لا ينقطع.

وأخيرًا، فنحن لا نستطيع حتى أن نفترض أن طبيعة عمل فني تقليدي أبدع منذ قرون عديدة قد أصبحت معروفة تمامًا، وبصورة نهائية، في نظرنا؛ فقد نتصور أن العمل التقليدي، الذي أنتجته حركة فنية استنفدت أغراضها، سيظل «واقفًا بلا حراك» أمامنا لكي نحلل خصائصه. غير أن الأعمال الفنية لا تفعل ذلك في كثير من الأحيان. وهذا في الواقع أحد الأسباب التي تجعلها خلابة ساحرة. فمن الممكن أن تُفهَم وتُتذَوق بعد إبداعها بوقت طويل، بطريقة تختلف كل الاختلاف عن التفسيرات السابقة، بحيث يُلقي التفسير الجديد ضوءًا على سمات للعمل كان الناس يغفلونها من قبل، ويقلل من أهمية سمات أخرى كانت الأجيال السابقة تعدها أهم السمات، وقد تكون إعادة التقويم هذه من عمل ناقد واحد له نفوذه، مثل ت. س. إليوت في عصرنا الحاضر، ولكنها في الأغلب ناتجة عن تغير في طريقة فهم الإنسان لعالمه، كذلك الذي تتميز بها مراحل التحول الكبرى في التاريخ العقلي والاجتماعي. وعندما ننظر إلى الأعمال القديمة بروح جديدة، فإنا نتطلع فيها إلى أشياء مختلفة، ونقدرها لأسباب مختلفة.

ومن هنا فإن الفن متحول متغير، ليس فقط من حيث إنه ينمو في المستقبل؛ ذلك لأن ماضيه، بمعنًى حقيقي تمامًا، ليس «أمرًا منتهيًا مقررًا» على الإطلاق، وإنما هو في تحول مستمر. وكثيرًا ما تؤدي «الرؤية الجديدة» للماضي، بإلقائها ضوء على قيم جديدة، إلى جعل النظريات المستقرة في الفن تبدو غير كافية أو ضيقة.

لهذه الأسباب — أعني الافتقار إلى التجانس في الكلام والتفكير المعتاد عن الفن، والفوارق التي لا حصر لها بين الأعمال الفنية، وإعادة التفسير المستمرة للفن التقليدي — كانت وقائع الفن متنوعة إلى حد لا حصر له. وحين تكون الظواهر التجريبية متنوعة إلى هذا الحد، لا يكون من الصعب أن ندرك سبب اتساع نطاق السؤال «ما الفن؟» إلى هذا الحد، وبالتالي عدم قدرة أية نظرية واحدة في الفن على أن تقدم إلينا جوابًا مُرضيًا تمامًا.

عند هذه النقطة قد يشعر بعض القراء بالرغبة في أن يقولوا إن البحث في نظرية الفن عقيم؛ فقد تبين لنا أن كلًّا من النظريات الأربع التي درسناها من قبل قاصرة في ناحية أو أكثر، كما رأينا الآن أن أية نظرية في الفن تأخذ على عاتقها مهمة تكاد تكون مستحيلة. ألَا ينبغي إذن أن نتخلى عن نظرية الفن كلية؟

هذه، في اعتقادي، نصيحة اليائس، وصحيح أن رد الفعل الذي تعبر عنه مفهوم تمامًا، غير أنها — شأنها شأن كل نصائح اليأس — متشائمة أكثر مما ينبغي، ومن ثَم فإن توصيتها قصيرة النظر.

فلنلاحظ أولًا أن النظريات المختلفة في الفن لا تتساوى في قصورها، فهي لا تهبط جميعًا إلى مستوى واحد من الخطأ، بل إنها تملك حقيقة عن الفن بدرجات متفاوتة، ومن المتفق عليه بوجه عام أن «المحاكاة البسيطة» هي أقل النظريات إرضاء؛ فهي لا تقدم وصفًا أمينًا لعملية الإبداع الفني، ولا تصف إلا عددًا قليلًا نسبيًّا من الأعمال الفنية، وهي تسيء تصور طبيعة التذوق الجمالي ومصادر قيمته. أما نظرية كالشكلية، فعلى الرغم من أنها بدورها محدودة نسبيًّا في نطاقها التجريبي، فإنها تستطيع مع ذلك أن تلقى ضوءًا واضحًا على طبيعة الأعمال التي تنطبق عليها وقيمتها. أما النظرية الانفعالية فإن لها نطاقًا واسعًا في عالم الفن، وإن لم يكن ذلك نطاقًا شاملًا.

وإذا كان في استطاعتنا الآن أن نقوم بأمثال هذه المقارنات بطريقة لها ما يبررها، فذلك راجع إلى أن لدينا شواهد يمكن تقدير النظريات في ضوئها؛ فلدينا رصيد ضخم من المعرفة عن الفن وإبداعه وتذوقه، مستمد من تجربة الفنانين والنقاد والمشاهدين. وليست الصعوبة بالنسبة إلى نظرية الفن هي عدم وجود شواهد، بل إنه إذا كانت هناك صعوبة، فإنها عكس هذه؛ فمن الجائز أن الشواهد أكثر مما ينبغي، ولكن حيث تكون هناك وقائع، يكون هناك أساس يمكن أن يُبنى عليه التفكير، فالتفكير النظري لا يكون مستحيلًا إلا إذا لم تكن هناك وقائع، أو كان الحصول عليها مستحيلًا. وعندئذٍ فقط يكون التفكير النظري فارغًا تمامًا، إذ إنه يفتقر إلى تأييد من الشواهد، ولا يمكن ثمة سبيل إلى تقدير حقيقته. وفي هذه الحالة وحدها تكون نصيحة اليأس في محلها.

لذلك فإن من غير المشروع أن نستنتج أن التفكير النظري في الفن مقدَّر له أن يكون عقيمًا. ومن الخطأ البيِّن أن ندير ظهورنا لكل ما يمكن تعلمه من المفكرين النظريين في الفن. «فلا يمكن أن تظل نظرية تلقى تأييدًا من مفكرين جادين وقتًا طويلًا، أو تعود إلى

الظهور مرارًا وتكرارًا في تاريخ الفكر، ما لم تكن هناك شواهد مؤيدة لها».[١٩] وفضلًا عن ذلك فإننا لو استغنينا عن التفكير النظري لضحينا بذلك الكسب الفكري الذي نحصل عليه عندما نجمع الوقائع سويًّا ونربط بينها في نسق فكري؛ ذلك لأن نظرية الفن، التي تتسم، شأنها شأن كل فلسفة، بأنها «جامعة»، تربط، وبالتالي توضح، معطيات من مجال النقد الفني، وشهادة الفنانين، وعلم النفس، والتاريخ، وما إلى ذلك. ومثل هذا التنظيم للمعرفة هو في ذاته إسهام كبير في المعرفة.

غير أن خسارتنا عندئذٍ لن تكون عقلية فحسب. فسوف تخسر تلك الاستبصارات الغنية النفاذة في الفن، التي تكشف عنها كل من النظريات، وهذه الاستبصارات بعينها هي التي تميط اللثام أمامنا عن معنى الأعمال الفنية وقيمتها، فهذه النظريات تكشف لنا، بصورة مباشرة وكذلك بصورة غير مباشرة عن طريق تأثيرها في النقاد والمربين، ما ينبغي أن نبحث عنه في الفن، ولو لم تفعل ذلك لأصاب تجربتنا قدر كبير من الهزال.

إن كل نظرية في الفن تتصل مباشرةً ببعض الأعمال الفنية. وعلينا ألا ننسى هذه الحقيقة العظيمة الأهمية لمجرد كوننا قد قررنا أنه لا توجد نظرية ذات صحة شاملة، بل إن الأصح هو أننا، حتى مع اعترافنا بحدود كل نظرية، نستطيع استخدامها في إيضاح فهمنا وتذوقنا للأعمال التي تنطبق عليها. فكل نظرية تطرح أسئلة مختلفة عن الموضوع الفني، وتلقي ضوءًا على جوانب مختلفة منه، ففي بعض الحالات يكون من المناسب أن نسأل، كما تفعل نظرية «الجوهر»: «ما مقدار ما تكشف عنه هذه الرواية أو الدراما من القوى الدائمة المتأصلة بعمق في المصير الإنساني؟» ولو نظرنا إلى العمل في هذا الضوء، فقد نتمكن من أن نرى فيه أكثر من مجرد السلوك السطحي لبعض الشخصيات الفردية، وسنجد أن لهذه الشخصيات دلالة تتجاوز ذاتها، وبذلك تزداد تجربتنا عمقًا، وتكتسب دلالات جديدة. كذلك فإن النظرية الشكلية تستطيع أن تعلمنا كيف ندرك ما له أهمية في الفن «التجريدي» والموسيقي، وتعصمنا من توجيه أسئلة خطأ، مثل: «ما الذي يعنيه هذا؟» و«أية قصة يرويها؟» وهي أسئلة تشل التفكير وتهدم نفسها بنفسها. والواقع أن التأثير العميق الذي أصبحت النظرية الشكلية تمارسه في عصرنا الحاضر إنما هو دليل على أهمية النظرية الفنية بالنسبة إلى تقدير الجماهير للفن وتذوقها له. وكثيرًا ما يكون من الممكن الجمع بين اثنتين أو أكثر من هذه النظريات بطريقة مثمرة، فمن الممكن

[١٩] ديويت باركر: «طبيعة الفن»، في كتاب «فيفاس وكريجر» المذكور من قبل ص٩٣.

مثلًا، إذا جمعنا بين نظرية «المثل الأعلى» والنظرية الانفعالية، أن نتساءل إن كان الخواء الانفعالي لعمل معين راجعًا إلى عجزه عن معالجة الموضوع بما يقتضيه من سمو أخلاقي.

إن كل نظرية يمكنها أن تحلل بسهولة نوعًا أو أسلوبًا فنيًّا معينًا — فنظرية «الماهية» و«المثل الأعلى» تحلل الفن الكلاسيكي الجديد، والنظرية الشكلية تحلل الفن التجريدي، والنظرية الانفعالية تحلل الفن الرومانتيكي. غير أن القدرة التفسيرية لهذه النظريات لا يمكن أن تُجزَّأ تبعًا لفترات أو عصور تاريخ الفن، فكثيرًا ما يمكن تطبيق إحدى النظريات على فن فترة سابقة، ويأتي هذا التطبيق بنتائج مثمرة. وعلى هذا النحو استُخدمت النظرية الشكلية في تحليل فن عصر النهضة، كما أصبح باخ يُعرف في العهود القريبة بطريقة «رومانتيكية». وفضلًا عن ذلك فإن الموضوع الفني الواحد يمكن أن يُفسَّر بنظريتَين متعارضتَين. وبطبيعة الحال فإن النظريتَين ستشيران عندئذٍ إلى سمات مختلفة في العمل، «وتقرأانه» بطريقة متباينة، ولكن في الأعمال الفنية العظيمة الأهمية من الثراء، وفي مظاهرها من الكثرة والتباين، ما يسمح لهذين التفسيرَين المتعارضَين بأن يكونا مشروعين وممتعين من الوجهة الجمالية.

فكيف نعرف النظرية التي تنطبق على عمل فني معين؟ إن السبيل الوحيد إلى معرفة ذلك هي اختبار الطبيعة العينية المحددة لكل عمل، فقد نطبق نظريتنا ونجد أنها تخفق، إذ تكون الأسئلة التي تطرحها أمام العمل خارجة عن الموضوع في معظم الأحيان، وتتجاهل كثيرًا مما يبدو ذا أهمية في العمل. وعندئذٍ ينبغي أن نبحث عن نظرية تكون أكثر انطباقًا وأقدر على التوضيح. وقد يبدو ذلك أشبه بطريقة آلية جامدة في العمل، ولكن الواقع أن هذه، تقريبًا، هي الطريقة التي نسير عليها عادةً بالفعل، وإن لم نكن نسلك على هذا النحو المنظم دائمًا، ولا سيما حين نصادف أعمالًا فنية جديدة غير مألوفة، فنحن في البداية نشترط على العمل الفني نفس الشروط التي كانت تفي بها الأعمال التي رأيناها في الماضي، فإذا لم تكن هذه الشروط تتوافر في العمل، بدأنا ننظر إليه على نحو آخر. وهذا التحول في الإدراك هو، بطريقة ضمنية، التزام بنظرية أخرى في طبيعة الموضوع الفني. وحين يتبين لنا أن أية نظرية موجودة في الفن لا تنفذ بنا إلى صميم العمل وتركيبه الباطن — كما حدث في كثير من الأحيان خلال تاريخ الفن — فإن الحاجة تدعو عندئذٍ إلى فهم جديد كل الجدة للفن. ويكفي في هذا الصدد أن نتذكر مرة أخرى كيف أدى الفن «بعد الانطباعي Post-Impressionist» إلى ظهور النظرية الشكلية.

وإذن فكل نظرية في الفن ترتكز على شواهد قوية، وإن كان ذلك في مجالات مختلفة للفن، أو على أنحاء متباينة بالنسبة إلى الموضوعات الفنية الواحدة. وأود أن أقنع القارئ

بأن من واجبنا أن نقبل تعدد النظريات في الفن، بل نرحب به، ففي رحاب الفن مساكن متعددة. ونحن في حاجة إلى كل ما تستطيع هذه النظريات أن تقدمه إلينا من إرشاد وتنوير.

ولكن قد يحتج امرؤ، برغم ذلك، قائلًا: «كيف نقبل كل هذا العدد من النظريات المتباينة؟ ألا توجد نظرية واحدة تلخص الحقيقة المتعلقة بالفن؟»

إن كل المناقشة التي دارت حتى الآن تبين كيف أود أن أسير في إجابتي عن هذين السؤالين؛ فقد اختبرنا معظم النظريات الرئيسية في الفن بإمعان وبشيء من التفصيل. ثم تتبَّعنا وقائع الفن في تعقُّدها الهائل. وعلى أساس ما قمنا به في هذا المجال، أعتقد أنه مما يتنافى مع الوقائع، بل مما يُعَد إهانة لذكاء القارئ، أن يدعي أحد وجود أية نظرية واحدة تملك الحقيقة الكاملة عن الفن كله. صحيح أن الذهن البشري يتصف بالرغبة في الحصول على إجابة، وكلما كانت هذه الإجابة أسرع وأبسط كان ذلك أفضل، ولكنا، كما قال أرسطو، نخدع أنفسنا لو حاولنا الحصول على إجابة «أدق ما تسمح به طبيعة الموضوع». فلدينا بالفعل إجابات عن أسئلتنا المتعلقة بالفن والتذوق الجمالي، ولكنها تتباين بقدر ما تتباين وقائع «موضوعنا». ومن واجبنا أن نقاوم الميل إلى الاكتفاء بعبارة تبدو بسيطة قاطعة مثل «الفن سجل القيم البشرية» أو «الفن شكل ذو دلالة»؛ فالظواهر التجريبية أعقد وأكثر مرونة من أن تتبلور في أية صيغة بسيطة، ولكن هذا أمر لا يثبط إلا همم الذين يعانون جبنًا عقليًّا.

وفضلًا عن ذلك فإن أية محاولة للجمع بين النظريات المختلفة في تعريف شامل محيط، مقدر لها أن تخفق منذ البداية. فالنزعة التلفيقية، على خلاف النظريات المحددة المعالم، لا تقدم إلينا معرفة واقعية خاصة بها. وهي لا يمكن أن تؤدي إلا إلى الخلط والاضطراب؛ إذ إن كل نظرية تجذبها في اتجاه مخالف، وتتجه بها نحو أساليب معينة أو عصور خاصة في الفن، أو نحو جوانب خاصة فيه. وقد يكون من الممكن أحيانًا الجمع بين مفاهيم النظريات المختلفة في تحليل الأعمال الخاصة، ولكن هذه المفاهيم، على وجه العموم، متعارضة أكثر منها متكاملة. «فالمحاكاة البسيطة»، مثلًا على طرفي نقيض مع الصيغتين الأخريين لنظرية «المحاكاة»، والنظرية الشكلية تتعارض مع نزعة المحاكاة عمومًا. وإذا كان الواجب يقضي علينا باستخدام هذه النظريات حين تكون ذات ارتباط بالعمل، كما تفعل نظرية «الجمال الفني» عند جوتشوك، فإن تكوين مركب شامل على أساس تعريف موحد هو أمر مقطوع باستحالته.

ومرة أخرى نجد أنه لا مفر لنا من الانتهاء إلى النتيجة القائلة بأن من الواجب علينا قبول عدد من النظريات لا يمكن اختصاره، وبأن من المحتم علينا أن نتعامل مع هذه النظريات. وكما قلت من قبل، فليس في هذا ما يدعو إلى القنوط؛ إذ إن ثراء النظريات يوسع نطاق معرفتنا ويزيد تذوقنا غنًى وتنوعًا.

والدرس الذي نتعلمه هنا، كما في غير ذلك من مجالات الفكر البشري، هو أن علينا أن «نترك نوافذ العقل مفتوحة»، فقد علَّمنا فلاسفة الفن الكثير مما له قيمة عظيمة، ولكن اتساع الأفق ضروري في اتجاهات متعددة. فسواءٌ أقرر المرء أن يتمسك بنظرية واحدة أم رأى أن كل نظرية تصدق في ناحية معينة، فعليه أن يكون واعيًا بالشواهد والحجج التي تؤيد هذه النظريات، وأن يستوعب موقف النظريات المنافسة لها، ويكوِّن معلومات عن مواقفها. وعليه أن يفطن إلى الشواهد الجديدة، سواءٌ أتت من حركات فنية جديدة، أم من إعادة تفسير الفن التقليدي. «فهل تم أي شيء وانتهى حتى ننتهي نحن إلى أي شيء؟» إن على المرء أن يكون مستعدًّا لتعديل اعتقاداته أو التخلي عنها إذا اقتضت الشواهد ذلك. فإن لم تقرر قبول أية نظرية، فهناك، كما حاولت أن أبين، بديل حقيقي معقول عن التردد والخبرة الكاملة — هو الاعتراف بصحة كل من النظريات الكبرى في بعض مجالات الفن، وتطبيقها على هذا الأساس. وعندئذٍ يتخذ اتساع الأفق شكلًا آخر. وعلينا ألا نطبق أية نظرية مسبقة حتى يبين لنا التحليل التجريبي أن مفاهيم هذه النظرية قادرة على تفسير العمل المعين بطريقة مثمرة.

(٣) فردانية العمل الفني وتكامله

من الممكن الجمع بين النظريات الأربع على نمط يبرز فوارق هامة بينها. فنظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية يمكن أن تجتمعا معًا، في مقابل النظرية الشكلية ونظرية «الجمال الفني»؛ ذلك لأن النظريتَين الأولَيَين تفهمان الموضوع الفني من خلال شيء يقع خارج نطاق العمل ذاته، فنظرية المحاكاة تؤكد اعتماد العمل على الواقع غير الفني، الذي قد يكون وقائع الحياة المعتادة (في نظرية «المحاكاة البسيطة») أو ما هو كلي شامل في الطبيعة (نظرية الجوهر) أو ما هو رفيع جماليًّا أو أخلاقيًّا (نظرية المثل الأعلى)، وإذن فالفن، بمعنى معين، هو محاكاة «للحياة» أو «الطبيعة». أما النظرية الانفعالية، التي تتحدث باسم الفنان الرومانتيكي، فلا تعترف بالحاجة إلى أي تشابه مع الواقع أو ارتفاع بالفن إلى مستوى المثل الأعلى … ولكنها بدورها تنظر إلى العمل الفني في صلته بما يوجد

خارجه، أي التجربة الشخصية للفنان، وخاصة تجربته الانفعالية. فالعمل يحقق غرض الفنان في «التعبير» عما يشعر به قبل ممارسته لنشاطه الخلاق. ومن هنا فإن الطبيعة العامة للعمل توصف بأنها هي «التعبير عن الانفعال».

وفي مقابل ذلك، تركز النظريتان الأخريان اهتمامهما على ما يوجد في العمل ذاته، فَهُما لا تبديان اهتمامًا بعلاقاته بأي شيء آخر، أو بالأصل الذي نشأ منه العمل أو الحياة الواقعية والتي يصورها،[٢٠] بل إن هاتَين النظريتَين إنما تتحدثان عن التركيب الباطن والقيمة الكامنة للعمل، فالنظرية الشكلية ترفض بشدة أية دلالة متعلقة «بالحياة الواقعية» وتقتصر على عناصر الوسيط التي ينطوي عليها العمل، وكذلك على تنظيمها الشكلي. ونظرية «الجمال الفني» تنظر إلى العمل بوصفه موضوعًا إستطيقيًّا، وبالتالي تؤكد «سماته الإدراكية الكامنة»، وإن كان «جوتشوك» لا يضيِّق نطاق هذه السمات على طريقة «بل» «وفراي».

هذا التصنيف يتيح لنا أن نفهم نقاط القوة والضعف في هذه النظريات على نحو أفضل.

وأول ما يلاحظ في هذا الصدد أن النظريتَين اللتين تدخلان عناصر خارجة عن مجال الفن يبدو أنهما تقولان لنا عن الفن أكثر مما تقوله النظريتان اللتان تبحثان في العمل ذاته فحسب، وفي هذا الحكم مفارقة، ولكي أعتقد أن معظمنا يشعرون بذلك عندما يدرسون هذه النظريات. فلنتأمل أولًا نظرية المحاكاة. إننا عندما ندرك العلاقة بين الفن و«الحياة»، نجد أمامنا أشياء كثيرة جدًّا تستحق أن نتكلم عنها. فلماذا اختار الفنان أن يصور هؤلاء الأشخاص وهذه الحوادث؟ وكيف عمل على تحريف نماذجها أو صبغها بصبغة مثالية؟ وما الذي ينبئنا به العمل عن التجربة البشرية؟ وعن أي «الحقائق» يكشف؟ إننا لو أخذنا نظرية المحاكاة مأخذ الجد، فإن الحياة والواقع بأسره يمكن أن يصبحا مرتبطَين بالعمل. وهذا أمر يظهر بوضوح في قدر كبير من النقد الأدبي. ولعلك قد لمست ذلك بنفسك في دراستك لأعمال مثل مسرحيات شيكسبير أو روايات ملفيل أو ديكنز فما إن تبدأ الكلام عن هذه الأعمال، حتى تجد أنك تتحدث عن مشكلة الدوافع في السلوك الإنساني أو مشكلات العدالة الاجتماعية. وبالمثل فإن النظرية الانفعالية تنبئنا عن الفن بأمر مثير إلى أبعد حد؛ هو أن الفن، دون سواه، هو مجال التجربة البشرية

[٢٠] حذفنا من هذا القسم الموجز ما أوردناه في الفصول السابقة من شروط وتحفظات.

الذي تسجل فيه الانفعالات عن وعي وتوصل إلى الآخرين. وهذا بدوره يؤدي إلى إثارة تفكيرنا عن العمل من زوايا متعددة، إذ نود أن نعرف ما الذي دفع الفنان إلى التعبير، وأن نكتشف الأساليب التي استخدمها في الوصول إلى التعبير، وربما كان الأهم من ذلك كله أننا نريد أن نشاركه انفعالاته.

وفي مقابل ذلك تبدو النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفني شحيحتَين، نسبيًّا، فيما تقدمانه من معلومات. صحيح أن النظرية الشكلية توجه انتباهنا إلى القيم «التشكيلية» في الفنون البصرية، وهذا إسهام كبير. غير أن هذه النظرية تفتقر إلى الدقة عند حديثها عن هذه القيم — وهذا أمر غريب بحق؛ فهي لا تستطيع تعريف مصطلحها الأساسي وهو «الشكل ذو الدلالة». كما أن نظرية «الجمال الفني» تنبئنا بأن العمل موضوع إستطيقي. وعندما تضيف النظرية أن للعمل موضوعًا وشكلًا وتعبيرًا، فإنها لا تقدم إلينا، مثلما تقدم نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية، أية طريقة واحدة لإدراك ما ينطوي عليه العمل. ومن هنا كانت النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفني، كلٌّ على طريقتها الخاصة، أقلَّ صراحة وتحددًا من النظريتين الأخريين؛ الأولى إذ تفتقر إلى الوضوح، والثانية إذ لا تستقر على اتجاه محدد.

ومع ذلك فإن من الخطأ البين أن نستنتج من ذلك أن نظريتَي المحاكاة والانفعال أفضل لهذا السبب؛ إذ إن للمسألة وجهًا آخر.

فلنتأمل النمط الذي توصلنا إليه الآن، إن نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية تقولان الكثير، وهما النظريتان اللتان تدخلان معطيات خارجة عن المجال الفني؛ أما النظرية الشكلية ونظرية «الجمال الفني» فأقل صراحة، وهما لا تهتمان إلا بالعمل الفني ذاته. وهذا يوحي أولًا بأن ما تقوله النظريتان الأوليان عن الفن قد يبعدنا عن العمل إلى أمور أخرى، فإذا كان الأمر كذلك، فإنهما لا تنظران إلى العمل بوصفه موضوعًا مكتفيًا بنفسه له أهميته في ذاته.

ولو عدت بذاكرتك إلى تحليلاتنا السابقة، لوجدت أن هذه النتيجة بعينها هي التي تصدق على تلك النظريات، فنظرية المحاكاة تجعل قيمة العمل متوقفة على علاقته «بالحياة»؛ أي التشابه مع الواقع، وما إلى ذلك. وهنا يكون الوجه الوحيد الهام في العمل هو موضوعه؛ أي الترديد الأمين للموضوعات المعتادة، أو التعبير عن «الصورة العامة»، أو تقديم ما هو «لائق» و«رفيع». وهكذا تتفكك الوحدة الكلية للعمل؛ ذلك لأن العمل الكلي أكثر، بل أكثر بكثير، من موضوعه وحده؛ فهو موضوع متجسد بطريقة محسوسة

معينة، وببناء شكلي معين، وحافل بالارتباطات الانفعالية والتخيلية. أما الاقتصار على الموضوع وحده ففيه تجاهل لكل ما عدا ذلك، مما يكون جزءًا من العمل، وبالتالي تحطيم لتكامل العمل وطابعه الكلي. وهذه نظرة مضادة للموقف الجمالي، الذي يسعى إلى بلوغ الامتلاء العيني الكامل للعمل.

ويقلل فيرون وتولستوي من الدلالة الباطنة للعمل على نحو مختلف إلى حد ما؛ فهما يذهبان إلى أن العمل ليس إلا تجسدًا للانفعالات التي كان الفنان يشعر بها من قبل، وهو بالنسبة إلى المشاهد مجرد أداة لتوصيل هذه الانفعالات، ولكنا قد رأينا أن هذا الرأي يرتكب خطأً كبيرًا. فعناصر الوسيط، والشكل، والرموز التي تؤلف العمل، قد تكون لها دلالة تزيد بكثير عن الحالة النفسية الأصلية للفنان. وليس العمل عادة مجرد نسخة طبق الأصل لأفكار الفنان ومشاعره الأصلية ... ومن ثَم فمن الممكن أن يفسره المشاهدون اللاحقون ويستمتعوا به على أنحاء متباينة كل التباين، قد لا تشترك مع تجربة الفنان الأصلية إلا في القليل، أو لا تشترك معها في شيء على الإطلاق. فللعمل حياة وقيمة خاصة به؛ وهو لا يمكن أن يظل مقيدًا بأصله.

وهكذا فإن النظريتَين الأولَيَين تهدمان الدلالة الباطنة للعمل أو تسيئان تصورها على نحوَين مختلفَين؛ ذلك لأننا لو سرنا وراءهما في الطريق الخارج عن نطاق الفن، الذي تدعواننا إليه، لأدى ذلك إلى تحويل اهتمامنا عن العمل بوصفه موضوعًا جماليًّا، ولجردنا موضوع العمل وربطناه «بالحياة الواقعية»، أو لنظرنا إلى العمل على أنه وثيقة نفسية، واستخدمناه مفتاحًا للاستدلال على تجربة الفنان.

أما النظريتان الأخريان فموقعهما في الطرف المضاد؛ فهما لا تُعنيان إلا بالعمل بوصفه موضوعًا مكتفيًا بذاته، ولكن هاتين، كما قلنا، هما النظريتان اللتان لا تتحدثان عن العمل بنفس القدر من الوضوح والتحدد الذي تتحدث به عن نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية. ومن المهم أن ندرك السبب في ذلك.

إن النظرية الشكلية لا تستطيع تقديم تعريف «للشكل ذي الدلالة»، ولكن ذلك قد يكون راجعًا إلى أن الأشكال التي تؤلف العمل لا يمكن أن توصف بالكلمات؛ فهي تنتمي إلى مجال التصوير أو النحت وحده، وما «تقوله»، لا يمكن أن يقال على أي نحو آخر. ولكي تعرف «الشكل ذا الدلالة»، فإن كل ما عليك هو أن تراه، أو تدركه «حدسيًّا»، وهي كلمة شائعة الاستخدام، في عمل معين. فإذا كانت النظرية تعجز عن وصف السمات التي تعدها أساسية في الفن، فمن المعقول أن يعزَى ذلك إلى فردانية الأعمال الفنية واستحالة التعبير عنها. وإذا كانت النظرية الشكلية خرساء، فما ذلك إلا لأنها تود أن تتكلم عن

العمل الفني وحده، ولكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك. وهي لا تود أن تتكلم عن شيء آخر، «كالحياة الواقعية»، يقع خارج نطاق العمل الفني، وبالتالي يمكن الكلام عنه.

أما نظرية «الجمال الفني»، فلا تلتزم اتجاهًا واحدًا في بحثها للعمل الفني، كعلاقته «بالحياة» أو بتجربة الفنان مثلًا، وإنما تضم كل أوجه العمل، أعني الموضوع، والشكل، والتعبير، وما إلى ذلك. ومن ثَم فهي قد تبدو مفتقرة إلى تحدُّد المعالم والإثارة بالقياس إلى النظريات الأخرى، ولكنها، كالنظرية الشكلية، تحاول أن تحترم ما هو موجود في العمل. وهي، على خلاف النظرية الشكلية، تجد في الفن عناصر كثيرة متباينة. وعلى ذلك فإن نظرية «الجمال الفني» ترى أن من الخطأ تأكيد أي «بُعد» واحد من أبعاد الفن، فالفن عندما يُنظَر إليه من الوجهة الإستطيقية، يتألف من كثير من العناصر المتباينة، وله قيم مختلفة متعددة. وعلى نظرية الفن أن تكون من الاتساع بحيث تحيط بهذه جميعًا.

وهكذا فإن النظريتَين الأخريين تحاولان أن توفيا العمل ذاته حقه. وهما لا ترغبان في تشويهه بعناصر خارجة عن مجال الفن. ولهذا السبب كانت النظرية الشكلية عاجزة عن الاهتداء إلى الألفاظ التي تعبر عن أفكارها الرئيسية، وكانت نظرية والجمال الفني، متسعة وشاملة إلى حد المسالمة التامة.

هذا التحليل يُفضي إلى نتيجة أعتقد أن لها أهمية قصوى بالنسبة إلى كل من يهتم بالفن؛ ففي كل مرة نتكلم فيها عن الأعمال الفنية بوصفها موضوعات جمالية، يتعين علينا أن نتأكد من أننا نتكلم عما هو متضمن في العمل ذاته. ولو لم نفعل ذلك، لكان ما نقوله خلطًا محضًا، إذ يبدو في ظاهره موجَّهًا نحو العمل، على حين أنه في حقيقة الأمر متعلق بأمور نفسية أو تاريخية خارجة عن مجال العمل نفسه. وهذا بالفعل ما نجده في كثير من الكتب المتعلقة بالفنانين، ودراسات «التذوق الفني»، وشروح برامج الحفلات الموسيقية ... إلخ. مثل هذا الكلام لا يؤدي إلا إلى تشتيت الاهتمام الجمالي أو القضاء عليه.

إننا نستطيع أن نتعلم من النظرية الشكلية احترام فردانية العمل الفني. ونستطيع أن نتعلم من نظرية «الجمال الفني» احترام تكامل العمل أو كليته. ومن النظريتَين معًا نستطيع أن نتعلم أن العمل الفني، عندما يُنظَر إليه بوصفه موضوعًا إستطيقيًّا، تكون له دلالة وقيمة كامنة فيه وحده. وبالتالي فإنا نستطيع أن نتعلم أيضًا من النظرية الشكلية أن أية كلمات لن تكون أبدًا بديلًا كافيًا عن العمل ذاته، ولكن هذا لا يعني أبدًا أن نظرية «المحاكاة» والنظرية الانفعالية ليس لديهما ما تعلماننا إياه، فهذا استنتاج بعيد كل البعد عن الصواب، بل لقد كان انطباعنا الأصلي عنهما هو أنهما تنبئاننا عن العمل بأكثر مما

تنبئنا به النظريتان الأخريان. وكما رأينا من قبل، فهما تنبئاننا «بأكثر»، بمعنى أنهما تقدمان إلينا توجيهات دقيقة محددة عن طبيعة الفن. ولو لم نكن ندرس علاقة الأدب، ولا سيما الدراما والرواية، «بالحياة»، لما استطعنا أن نتقدم خطوة واحدة في مناقشة هذه الفنون. وكثيرًا ما نجد أن العمل يمكن تفسيره والاستمتاع به بوصفه تصريحًا انفعاليًّا شخصيًّا للفنان.

ولكنا نستطيع أن ندرك الآن كيف ينبغي تنظيم وجهات النظر هذه إلى الفن إذا ما شئنا أن تكون عونًا لنا، لا خطرًا علينا. فمن الواجب أن ترتبط بما هو داخل في نطاق العمل ذاته، وألا تصرفنا عن العمل وتحولنا بعيدًا عنه. فعلينا أن نبحث في موضوع العمل بوصفه بُعدًا واحدًا ضمن أبعاد أخرى للعمل، حين نعالج الفن الذي يصور موضوعات (أو الفن التمثيلي representational). وعلى ذلك فلن نتحدث عن الحياة الواقعية، إلا بقدر ما يكون لها اتصال بالموضوع، كأن نبحث إن كانت الشخصيات في إحدى المسرحيات معقولة، أو نتأمل الاستبصار الأخلاقي الذي تنطوي عليه إحدى الروايات. وبالمثل فإنا لن نتحدث عن تاريخ حياة الفنان، وضمنه انفعالاته، إلا بقدر ما يكون ذلك متعلقًا بما يوجد في العمل.

وبعبارة أخرى، فلا بد من تحقيق توازن بين وجهتَي النظر الخارجتين عن نطاق العمل الفني، وهما نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية، وبين وجهة النظر الإستطيقية الخالصة، وهما النزعة الشكلية ونظرية «الجمال الفني»؛ فنحن لا نود أن نكتفي بالصمت إزاء الفن؛ إذ إننا لن نجني من ذلك إلا الجهل، والهزال الجمالي، ولكن ما نقوله بالفعل عن الفن ينبغي أن يكون متعلقًا بالفن. فما نقوله ينبغي أن يُلقي ضوءًا وضاحًا على ما في العمل من ثراء باطن، ومن فردانية غالية، ومن روعة، بقدر ما يسَع الكلمات أن تفعل ذلك.

مراجع

(⋆) جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي: الفصل الثاني.

فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٩٠–١٠٥.

(⋆) فيتس: مشكلات علم الجمال، ص٦١–٧٦، ١٠٧–١٣٩، ١٤٥–١٧١.

ثيرستن، كارل: «المخاطر الرئيسية في تعريف الفن» مقال في «مجلة الفلسفة».

Thurston, Carl, “Major Hazards in Defining Art,” Journal of Philosophy, vol. XLIV, pp. 129–132.

فيتس، موريس: «دور النظرية في علم الجمال»، مقال في مجلة الإستطيقا والنقد الفني.

Weitz, Morris, "The Role of Theory in Aesthetics," Journal of Ae. & Art Cr, vol. XV (Sept., 1956), 27–37

أسئلة

(١) «لكي يكون العمل فنيًّا بحق، ينبغي أن يكون إستطيقيًّا أيضًا». ديوي، المرجع المذكور من قبل، ص٤٨. ما المعنى المقصود هنا بلفظ «الفني» في رأيك؟ وبأي معاني اللفظ لا تكون هذه العبارة صحيحة؟ انظر كتاب دوكاس: «فلسفة الفن»، ص٢٠.

(٢) أية نظرية من النظريات الرئيسية الأربع تراها أفضل من غيرها؟ وكيف ترد على الانتقادات التي وجهت إلى هذه النظرية في الفصول السابقة؟

(٣) بيِّن كيف يمكن استخدام نظريتَين رئيسيتَين أو أكثر معًا في تحليل عمل معين مألوف لديك. وضح كيف تكون نظريتان في الفن متنافرتين في تحليل أعمال أخرى. استعن باللوحات الواردة في آخر الكتاب للإجابة عن هذا السؤال.

(٤) ما هو في رأيك أعظم الأمور قيمة من بين ما يمكننا تعلمه من دراسة نظريات الفن؟

(٥) «إن كل العيوب التي يمكن أن تشوب طريقة التعريف عندما تطبق على علم الجمال ترتد إلى عيب واحد، هو عدم إبداء الاهتمام الكافي بالوقائع»، ثيرستن Thurston، المرجع المذكور من قبل، ص١٣٢.

ما المقصود من هذا في رأيك؟ وهل توافق عليه؟ قارن بين هذا الرأي ورأي فيتس Weitz في المقال المشار إليه في قائمة المراجع.

الباب الثالث

تركيب الفن

الفصل التاسع

المادة والشكل

(١) تركيب الفن

تحت هذا العنوان تندرج الأجزاء أو العناصر التي تؤلف بتجمعها العمل الفني. وسوف نرى ما هي هذه العناصر، وكيف ترتبط سويًّا، وعلى أي نحو تسهم في القيمة الجمالية للعمل. ولن نفترض مقدمًا أية نظرية بعينها في طبيعة الفن، بل إن المناقشة سوف تستمد عناصر من كل من النظريات التي درسناها، بحيث نستخدم كلًّا منها حيث تعيننا على تفسير بناء الفن، ولكنا نود أن نفهم، إلى أكمل حد ممكن، جميع العناصر التي تؤلف العمل. ومن هنا فإن أية نظرية جزئية لن تفي بغرضنا. ولهذا السبب نفسه، فإن وجهة نظرنا ستكون أقرب إلى موقف نظرية «الجمال الفني» التلفيقية.

وسوف يخدم بحثنا هذا أغراضًا متعددة. فنحن نأمل، كما قلنا منذ قليل، أن نعرف ما الذي يجعل العمل الفني يثير إعجابنا. وفضلًا عن ذلك فلا بد لنا أن نفهم تركيب الفن قبل أن نستطيع تقويمه. وما القول إن العمل «جيد» أو «جميل» أو «أدنى مرتبة» سوى بداية التقويم. فإذا شئنا أن تكون للحكم أية منزلة في أذهان الآخرين، فلا بد لنا أن نكون على استعداد لتأييده بمبررات. هذه المبررات تتميز بأنها تتخذ طابع الإشارة إلى العناصر التي تؤلف العمل، كأن نقول: «إن إيقاع القصيدة متوثب ومثير»، «إن ألوان اللوحة باهتة»، «إن المؤلف الموسيقي قد طور ألحانه الرئيسية ببراعة فائقة». وتتيح لنا دراسة تركيب الفن أن نستخلص هذه العناصر ونقدر أهميتها. وفضلًا عن ذلك فمن الممكن أن تؤدي دراستنا إلى زيادة استمتاعنا بالفن. فما إن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة، حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في العمل. وبذلك يزداد الإبصار الجمالي حدة، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعًا.

وقد يكون من المفيد، في هذه المرحلة، أن نعرض بإيجاز قائمة بالعناصر التي تدخل في تركيب الفن، فهذا الفصل سيعالج «المادة والشكل»، بينما سيناقش الفصل التالي «التعبير».

أما «المادة» فتدل على «قوالب البناء» الحسية التي يتركب منها العمل؛ من أصوات وألوان وألفاظ ... إلخ. وفي العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين؛ هو الشكل. غير أن العمل أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية. فعندما ندركه جماليًّا، نجده ينطوي على انفعالات، وصور، وأفكار، ونجد في الموسيقي «حزنًا»، وفي الرواية «تشاؤمًا». وهناك عنصر آخر يوجد في بعض الأعمال الفنية، وإن لم يكن في كلها. وقد أسميناه من قبل بموضوع العمل الفني subject matter أي الموضوعات والحوادث التي تصوَّر في الفن التمثيلي كالدراما والتصوير التقليدي. وسوف نشير إلى هذا الموضوع عندما نناقش تركيب هذا النوع من الفن.

ولا بد أن يكون قد ظهر الآن بوضوح أن دراسة التركيب الفني تنطوي على تحليل للفن. فلا بد لنا من تفكيك العمل الفني ككل لكي نميز عناصره. وعند هذه النقطة بعينها قد يرتفع صوت بالاحتجاج، قائلًا إن هذه طريقة باطلة تمامًا في حالة الفن؛ فالعمل الفني وحدة، وهو لا يمكن أن يُفهَم نظريًّا. أو يتذوق جماليًّا إلا على هذا الأساس. ونحن حين نستمتع بعمل ما، لا نكون واعين «بالصورة» و«المادة» والتعبير بوصفها كيانات مستقلة؛ ففي تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاء على معناه وقيمته.

فكيف يمكن الرد على هذا الاتهام؟ إننا بالفعل نقوم «بتحليل» للعمل حين نحكم على قيمته، كما رأينا من قبل؛ فنحن نتحدث عن إيقاعه أو لونه، بل إن من الواجب أن نفعل ذلك؛ فالعمل الفني شديد التعقيد (وهذا ما يثبته تحليل بناء العمل الفني، إن لم نكن قد أدركنا ذلك من قبل). فإذا ما شئنا أن نتحدث عنه على أي نحو، فلا بد لنا من أن نحلل تعقُّده إلى أجزائه المكوِّنة له. وليس في استطاعتنا أن نتحدث إلا عن شيء واحد في المرة الواحدة. فالتحليل إذن محتوم، وإلا كان علينا أن نظل خُرسًا إزاء العمل، أعني «خرسًا» بأكثر من معنًى واحد؛ إذ إننا لن نستطيع أن نعرف أي شيء عن العمل أو نزيد من مقدار تذوقنا له.

غير أن التحليل يمكن أن يكون مضللًا إلى حد خطير، كما يقول الناقد الذي أوضحنا اعتراضه من قبل، إذا ما أسأنا استخدامه. ونحن نسيء استخدامه عندما نرتكب

«مغالطة التجريد الباطل fallacy of vicious abstraction»، أعني تجريد عنصر واحد من موضوع كلي عيني، ثم الاعتقاد بأن هذا العنصر سيكون له، عندما يُعزل على هذا النحو، نفس الخصائص التي كانت له عندما كان جزءًا من الموضوع. فلماذا يُعَد هذا الاعتقاد باطلًا؟ لأنه حين يكون العنصر جزءًا من الموضوع، تكون له علاقات بالعناصر الأخرى للموضوع، وهذه العلاقات تؤثر فيه وتحدث اختلافًا في طبيعته. فلو بحثت الحاجات الاقتصادية وحدها الإنسان ما، أي قمت بالتجريد المشهور الذي يعرف باسم «الإنسان الاقتصادي»، فسوف تقرر كيف ينفق هذا الشخص نقوده على موضوعات معينة، ولكن عندما تبحث في الإنسان الفعلي، الذي تربطه ببقية الناس والجماعات علاقات شخصية وسياسية وعاطفية، فسوف تدرك مدى ابتعاد استنتاجاتك عن الصواب؛ إذ إن سلوكه الاقتصادي يتأثر بكل هذه العوامل (وهذا بعينه هو السبب في اختلال ميزانيات كثير من الأفراد والأسر).

«والتجريد الباطل» في الفن هو محاولة فهم عنصر معين في العمل، كالشكل أو التعبير، وكأن له وجودًا بمعزل عن العمل. ويترتب على ذلك، الاعتقاد خطأً بأن طبيعة العنصر وقيمته يمكن أن تُعرف معرفة كاملة بمعزل عن بقية العمل. ثم ينبني على ذلك خطأ آخر، هو أن نعتقد، بعد حساب قيمة كل من العناصر، بأن قيمة العمل لا تعدو أن تكون مجموع كل هذه القيم الجزئية. والأمر في ذلك أشبه بحالة أنصار علم النفس التجريبي الذين ظنوا أنهم لو استطاعوا تحديد القيمة الجمالية لكل لون في لوحة، لكان من السهل بعد ذلك تحديد قيمة اللوحة بأكملها.

هذه الأخطاء خطيرة إلى أبعد حد. ولو وقعنا فيها، لأدت بنا إلى نتائج ممتنعة. ولا يقل عن ذلك سوءًا ما تؤدي إليه من خلط وتشويه في إدراكنا الجمالي.

فلا بد لنا من أن نحتاط من هذه الأخطاء طوال مناقشتنا التالية للتركيب الفني. وعلينا ألا ننسى لحظة واحدة أن الشكل والمادة والتعبير، بالنسبة إلى العمل الفني الواحد، لا وجود لها إلا في داخل ذلك العمل؛ ففيه يؤثر بعضها في البعض ويتفاعل معه. وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون لها قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة.

وإذن فالتحليل أمر لا بد منه؛ إذ إننا بدونه لن نستطيع الكلام عن الفن، ولكن ينبغي علينا، أثناء قيامنا بالتحليل، أن نتنبه إلى الطريقة التي نمارسه بها. فلن تكون مناقشتنا لأي عنصر مناقشة مستنيرة إلا إذا تذكرنا على الدوام طريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى، بل إن المناقشة ذاتها ستذكِّرنا بهذه العلاقات المتبادلة في مواضع متعددة؛ إذ

سنجد أننا لا نستطيع حتى أن نتكلم عن أي عنصر واحد كلامًا ذا معنًى إلا إذا تذكرنا مكانه داخل الكيان الكامل للعمل.

وصفوة القول «إن الحقيقة القصوى في كل نظرية جمالية في العمل الفني المكتمل بكل ما فيه من عينية ووحدة عضوية. صحيح أن من الضروري لنا، من أجل تحليله، أن نفككه، ونتعدى بذلك على تركيبه الحي ... ولكن النظر إلى العمل الفني على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة، والاعتقاد بالتالي أن أي عنصر مكون ... يمكن أن يظهر أو يختفي دون أن يجني منه العمل كسبًا أو خسارة أساسية، إنما هو ارتكاب الخطيئة لا تغتفر في دراسة الفن».[1]

وهناك كلمة تمهيدية أخرى نود أن نقولها قبل البدء في عملنا: فالمقصود من تحليل البناء أو التركيب الفني أن يصدق على كل فن. وعلى ذلك فلا مفر من أن يكون التحليل على مستوى عالٍ من العمومية. وإن نفس ألفاظ «المادة» و«الشكل» و«التعبير» لتتسم بالشمول الشديد؛ فهي «مقولات»، أي أنها تصنف أوجه الشبه بين عناصر مختلف الموضوعات الفنية، فأنغام سيمفونيتين مختلفتين هي العناصر الحسية لهذين العملين، وبالتالي فهي تندرج تحت مقولة «المادة». ومع ذلك فإن كل عنصر مادي، كما يقع في عمل بعينه، هو أيضًا عنصر ينفرد به ذلك العمل وحده. وبالمثل فلا يمكن أن يكون للعمل «تعبير» فحسب، بل إن ما يعبر عنه له طابع نوعي خاص؛ فهو مؤثر أو مرح بطريقة ينفرد بها ذلك العمل ذاته.

على ذلك فليست المقولات الثلاث بديلًا عن الدراسة التجريبية للعمل العيني، وما كان يمكن أن تكون كذلك؛ إذ إنها أكثر تجريدًا من أن تسمح بهذا. ولا بد لنا من أن نكسوها لحمًا، بأن نتبين ما هي الأمثلة الخاصة للمادة والشكل والتعبير التي تتمثل في الأعمال الفردية. فالمقولات معالم إرشادية للتحليل الفني. وهي توضح طريقة إجراء التمييز بين عناصر العمل، ولكن لا يمكن استخدامها على نحو مثمر إلا وهي مقترنة بما لدينا من معرفة عن الفنون الخاصة. وما الهدف من تحليل البناء الفني، شأنه شأن التفكير النظري الجمالي عامة، سوى توضيح المفاهيم التي نستخدمها عند الكلام عن الفن. فهو إذن مُعين لا غناء عنه بالنسبة إلى ناقد الفنون ودارسها. ومع ذلك فهو لا يدَّعي سوى أنه الخطوة الأولى في عملية تحليل القصائد والسيمفونيات واللوحات.

[1] جرين Greene، المرجع المذكور من قبل، ص١٢٦.

(٢) «مادة» الفن

منذ البداية الأولى لبحثنا، سنجد أن العلاقة المتبادلة بين مقولات الفن تبلغ من الوثوق حدًّا يسترعى النظر بحق؛ ذلك لأننا سنبدأ بأبسط العناصر، وأكثرها أولية، وهو «المادة» المحسوسة للعمل. ومع ذلك فإن نفس معنى هذا اللفظ يؤدي بنا إلى التفكير في «الشكل»، فاللفظان مرتبطان؛ إذ إننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبدًا، بل إن لها على الدوام شكلًا ما، فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائمًا على نحو ما، حتى لو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح أو الانتظام. وعلى العكس من ذلك، فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما، ومن هنا كان «الشكل ذو الدلالة» عند «بل Bell» ترتيبًا للخطوط والألوان وما إليها.

كذلك تظهر العلاقة المتبادلة بين المادة والشكل حين ننظر إلى المادة على نحو آخر: فعندما يأخذ الفنان على عاتقه عملية الخلق، لا يكوِّن العمل من خليط من المناظر والأصوات مأخوذ اعتباطًا، بل إن أحجار بناء العمل تكون قد نظمت بالفعل في نمط ثابت — هو الوسيط الفني (medium). وأوضح أمثلة الوسيط الفني هو السلم الموسيقي، فالمؤلف الموسيقي لا يختار مادته من بين الأصوات اللانهائية العدد، التي تتألف منها تجربتنا المعتادة، وإنما يمارس عمله على أنغام مرتبة بطريقة منظمة تبعًا لمدى ارتفاعها وانخفاضها. ومثل هذه الأنغام لا وجود لها في تجربتنا المعتادة، بل إننا نجد في هذه التجربة ضجيجًا — كصوت الباب حين يغلق بعنف، أو صفير القطار، وهي أصوات أشد عشوائية وتفككًا من أن تسمح بالإفادة منها بطريقة خلاقة.[٢] أما في السلم الموسيقى فإن لكل نغمة درجة ارتفاع محددة، وهي ترتبط بجميع الأنغام الأخرى عن طريق «مسافات» كمية ثابتة. وهكذا فإن السلم الموسيقى — الذي يتضح للمرء حين يفكر فيه أنه من أروع إنجازات الجهد البشري — تكمُن فيه وسيلة تكوين مادة المؤلف الموسيقي. فنظرًا إلى ثبات العلاقات بين الأنغام، فإنه يستطيع أن يحسب أي الأنغام تتمشى معًا، وكيف يمكن وضع كل منها مقابل الأخرى، وما هي التطويرات التوافقية الممكنة حين تتخذ نغمة معينة «قرارًا» للقطعة الموسيقية (ولا جدال في أنه سوف يفيد أيضًا من الأساليب الموسيقية ونظرية التوافق (الهارمونية) التي استقرت خلال التاريخ، غير أن هذه بدورها

[٢] ومع ذلك فلو استمع القارئ إلى قطعة «التأين Ionization» للموسيقي المعاصر فاريز Varèse لوجده يستخدم أصواتًا كهذه.

لم تكن لتصبح ممكنة لولا تركيب السلم الموسيقى). وعلى ذلك فإن وسيط الموسيقي يجمع بين العناصر الحسية للأنغام وبين الترتيب الشكلي تبعًا لنمط معين.

ولا يوجد في الفنون الأخرى فن يستطيع أن يفخر بأن الوسيط الذي يستخدمه يتسم بهذا القدر من التنظيم الدقيق المحدد المعالم. فقد ظلت الموسيقى على الدوام أقرب الفنون جميعًا إلى الرياضيات، وقد اتخذت، منذ أيام فيثاغورس (القرن السادس ق.م.) موضوعًا للتحليل الرياضي. ومع ذلك فإن وسيط التصوير يقترب منها. وكما أن الأنغام تتميز بارتفاعها وانخفاضها، فكذلك تتميز الألوان بدرجتها اللونية. وتُرتب الدرجات اللونية في «دائرة لونية» أو سلم لوني يكشف عن علاقات الألوان «التكميلية» بعضها ببعض. وترتبط الدرجات اللونية، ومعها سائر جوانب اللون، «كالتشبع»، أي كمية الرمادي في اللون، و«القيمة»، وخفة اللون أو ثقله، في «المخروط اللوني colour cone»[٣] ارتباطًا متبادلًا. وبذلك يستطيع المصور أن يتنبأ، في حدود معينة، بنتائج المزج والترتيب اللوني. وفضلًا عن ذلك فإن المصور، والفنان الأديب بصورة أوضح، لا يختار مادته من بين مجموعة محدودة من العناصر كأنغام السلم. وبالإضافة إلى هذا فإن الوسيط المستخدم في الأدب، وهو الألفاظ، أبعد الوسائط جميعًا عن أن يكون ذا تركيب شكلي كامن فيه، ما لم نقل إن كل لفظ، في النحو الخاص بكل لغة، يكون جزءًا معينًا «من أجزاء الكلام»، بحيث يمكن تجمعه على النحو الصحيح مع بعض الألفاظ دون غيرها.

وعلى ذلك فإن «مادة» العمل الفني تتألف من العناصر الحسية، التي قد تكون بصرية أو سمعية، والتي اختيرت من الوسيط. هذه العناصر، في مجال الموسيقى، هي الأنغام والأعمدة التوافقية chords، والسكون، وعلينا ألا ننسى هذا الأخير؛ إذ إن «السكتات» هي بالطبع من أكثر الوسائل الموسيقية فعالية. وفي مجال التصوير تكون هذه العناصر هي اللون، والخط، والكتلة، والمسطح، والنور والظل، كما رأينا من قبل عند بحث النظرية الشكلية، وفي الرقص أو الباليه، هي المظهر الحسي للجسم الإنساني، وهكذا في سائر الفنون.

وإذن فالمادة، بالنسبة إلى العمل، هي جوهره العيني أو «جسمه». وبدونها يكون العمل هزيلًا خاويًا، شأنه شأن تلك التخطيطات الخارجية للتركيب الشكلي للوحة معينة،

---

[٣] ستيفن بيبر: مبادئ التذوق الفني. الفصل الثامن.

Stephen C. Pepper, Principles of Art Appreciation (N. Y., Harcourt, Brace, 1949).

وهي التخطيطات التي ترد العمل إلى هيكل من المساحات غير الملونة والأسهم التي تشير إلى «خطوط القوة»؛ «فالقول إن استمتاع المرء بالموسيقى حين يقرؤها من المدونة الموسيقية، لا يقل عن استمتاعه بها حين تُعزف على الآلات، إما أن يكون مجرد ادعاء، وإما قولًا مشكوكًا فيه إلى حد بعيد»؛[٤] فتألق آلات «الترمبت trumpet» عند ريمسكي كورساكوف، والصوت الأركسترالي الأخاذ عند ريشارد شتراوس وسترافنسكي، والنسيج المتلاحم للآلات في رباعية لهايدن — هذه كلها من بين القيم الرئيسية للموسيقى، بل إننا حتى حين لا نكون قادرين على إدراك عنصر الشكل أو القالب في لوحة أو قطعة موسيقية معينة، أو فهم معناه، نستطيع أن نستمتع بما فيها من لون أو صوت. والواقع أن مادة الفن تحيي فينا من جديد ذلك الاهتمام الذي كان يلازمنا جميعًا في طفولتنا «بمنظر العالم» «وملمسه». وعلى الرغم من أن للمادة أهمية ضئيلة نسبية في بعض الأعمال الفنية، فإنها تكون عادة جزءًا لا يتجزأ من قيمة العمل؛ «فتأثير المادة يمكنه أن يزيد من تأثير أي شكل أو صورة … فلو تخيلنا معبد البارثينون مصنوعًا من غير الرخام، وتاج الملك من غير الذهب، والنجوم من غير النار، لكانت أشياءَ هزيلة لا تثير اهتمامًا».[٥]

ويتميز الفنان كما رأينا من قبل، بحساسيته لوسيط معين،[٦] فلديه وعي زائد بطابع الأصوات أو الألوان أو الألفاظ. ونظرًا إلى أن المادة ليست جامدة، بل هي نابضة حية، فإنها تعمل على توجيه مجرى النشاط الإبداعي. «إنك لا تستطيع أن تصنع من الفخار نفس ما يمكنك أن تصنعه من الحديد الخام، إلا إذا كان ذلك غصبًا وافتعالًا، فالإحساس الذي يبعثه العمل يكون … مختلفًا كل الاختلاف؛ ذلك لأن المعدن يتحداك، ويستحثك … على أن تصنع منه شيئًا معينًا، حيثما أحسست بتماسكه ومرونته».[٧] وهناك قدر كبير من النشاط الخلاق مكرس لاستغلال الجاذبية الحسية للمادة، والاسترشاد «بإيحاءاتها».

---

[٤] برول: الحكم الجمالي، ص١٤١.

Prall, “Aesthetic Judgment”.

[٥] سانتيانا: «الإحساس بالجمال» ص٦٠.

Santayana, The Sense of Beauty.

[٦] انظر ص١٠٣ وما يليها.

[٧] برنارد بوزا نكيت: «ثلاث محاضرات في علم الجمال»، ص٥٩–٦٠.

Bernard Bosanquet, Three Lectures on Aesthetic (London, Macmillan, 1923).

ولا تتمثل قيمة المادة في جاذبيتها للحواس فحسب. صحيح أن «مرآها» أو «مسمعها» يلذ لنا، ولكنها ليست كذلك فحسب، بل إن المادة «معبِّرة». وهنا أيضًا نجد أن الحديث عن أحد أبعاد العمل يؤدي إلى الحديث عن بُعد آخر.

إن العناصر الحسية للفن تستطيع، في ذاتها، أن تُثير صورة وحالات نفسية وأفكارًا. وهذا يصدُق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية؛ فقد دلت تجارب نفسية لا حصر لها، فضلًا عن التجربة المعتادة، على أن الألوان والخطوط مأخوذة على حدة لها طابع انفعالي وتخيلي واضح، فاللون الأحمر «عدواني» أو «لامع» أو «لاذع»، والأزرق «منطوٍ على نفسه» أو «رقيق». والخط المتعرج الملتوي يبدو «مضطربًا» على عكس القوس الطويل المنساب. وبناءً على هذه السمات كان في استطاعة المصورين أن يتحدثوا بقدر كبير من التفاهم والاتفاق عن «دفء» الألوان و«حرارتها» وفضلًا عن ذلك فمن الممكن أن تكتسب الألوان معاني تصورية ذهنية، كما هي الحال في اللون الأسود الذي يدل (في البلاد الغربية على الأقل) على الحزن أو الحداد. كذلك قد تكون الأنغام والأعمدة التوافقية معبرة بدورها، ولكن بدرجة أقل. فلتجرب أن تعزف نغمة، ثم تعزفها هي ذاتها ناقصة نصف صوت (بيمول)، أو اعزف نفس النغمتين في طبقتين مختلفتين، ألن تشعر بأن إحساسك بها قد اختلف؟ كذلك فإن الألفاظ المنفردة كثيرًا ما يكون لها «طعم» خاص بها. وفي هذا يقول الشاعر كيتس «هناك لذة هادئة في نفس صوت كلمة «وداعًا vale».» ولكن معظمنا، ممن لا تتوافر لهم عادة حساسية أذن الشاعر، ولا همهم إلا معاني الألفاظ، لا نتوصل عادة إلى هذه الارتباطات التعبيرية حتى تُوضَّح لنا داخل القصيدة.

إن تذوق مادة الفن وحدها غير كافٍ؛ فمثل هذه التجربة محدودة أكثر مما ينبغي، ولكن حتى في هذه الحالة تكون للمتعة الحسية قيمة في ذاتها. وعندما تكون مصحوبة بفهم للشكل بدوره، بحيث لا يعود في استطاعة المدرك التمييز بينهما، تكون التجربة الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالاً وإرضاءً. إن الناس يُعرِبون أحيانًا عن استخفافهم بقطعة موسيقية معينة بالقول «إنها ليست إلا صوتًا»، أو يقولون عن إحدى اللوحات «إنها زخرفية فحسب»، والمعنى الذي يقصدون إليه بالطبع هو أن العمل قد خلا من الأهمية الشكلية أو من الدلالة التعبيرية. ولا جدال في أن هذا نقد سليم وهام حين يوجه إلى بعض الأعمال الفنية، ولكن من الواجب، في الوقت ذاته، ألا ننسى أن العمل الذي يكون جسمه المحسوس سقيمًا هامدًا يخيِّب آمالنا في ناحية على جانب كبير من الأهمية.

ومع ذلك فمن الواجب ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن جميع الأعمال الفنية ينبغي ألا تتضمن من المواد إلا أكثرها جاذبية. فقد نظن، بناءً على ما قلناه منذ قليل، أن الفنان يختار على الدوام عناصر هي في ذاتها متألقة حسيًّا ومثيرة انفعاليًّا. وتؤدي هذه الطريقة في التفكير إلى القول بأن مادة الفن «ليست أية مادة عتيقة ... فألفاظ الشاعر العظيم ... ليست نفس الألفاظ المتكررة الجوفاء التي نجدها في الخطابات المصلحية».[٨] ولكن لا بد أن ينهار مثل هذا الرأي لو أُخذ بمعناه الحرفي، بوصفه قاعدة تسري على الشعر كله؛ ذلك لأن قصيدة واحدة على الأقل (توجد إلى جانبها أمثلة أخرى) تستخدم اللغة المصلحية استخدامًا مباشرًا صريحًا. وربما كانت تلك أشهر قصيدة في عصرنا الحاضر، وهي «الأرض البوار» لإليوت، التي نجد فيها تعبيرات مثل «سيف[٩] لندن – البوالص حالًا».[١٠]

إن القاعدة تتعرض لهذا النقد لأنها ترتكب خطأً أساسيًّا في تحليل الفن؛ فهي تقوم بتعميم شامل بشأن قيمة عنصر واحد، هو المادة، دون أن تأخذ في اعتبارها الطريقة التي يستخدم بها هذا العنصر في عمل فني متكامل؛ ذلك لأن الأعمال الفنية هائلة التنوع، ولذا كان أي تعميم كهذا محفوفًا بالخطر. ولا يمكن معرفة ما إذا كانت المادة حيوية ومعبرة، إلا بتجربة جمالية وتحليل للعمل الذي تظهر فيه؛ فقد تكون الألفاظ مأخوذة على حدة «نمطية جوفاء»، ولكنها تصبح حافلة بالحرارة والإثارة عندما تقع داخل القصيدة الكاملة؛ ففي قصيدة إليوت، تؤدي الألفاظ التجارية بسرعة وفعالية إلى كشف طبيعة «المستر يوجنيدس، تاجر سميرنا Smyrna»، الذي ترتبط به هذه الألفاظ. وهي تساعد، بصورة أعم، على وصف عمق «المدينة غير الحقيقية»، مما يؤدي بدوره إلى مزيد من الدعم للفكرة الرئيسية في القصيدة، وهي خواء العالم الحديث؛ فالقيمة الجمالية للمادة تتحدد على أساس جميع علاقاتها السياقية المتبادلة مع كل شيء آخر في العمل.

---

[٨] جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص٩٤. وأشك في أن الأستاذ جو تشوك يقصد هذا المعنى على أنه رأيٌ قاطع يسري على جميع الحالات. قارن ص٩٥، ١٠٠.

[٩] لفظ «سيف.C.I.F» في لغة الأعمال التجارية اختصار لعبارة «الثمن، مضاف إليه التأمين والشحن Cost, insurance, freight». (المترجم)

[١٠] انظر و. ك. ويمزات (الابن): مقال بعنوان «ميدان النقد».

W. K. Wimsatt, jr., “The Domain of Criticism,” J. of Ae. & Art Cr., VIII (1950).

ومن الممكن توجيه هذا النقد ذاته إلى النظرية القديمة في «الكلام الشعري poetic diction» التي كانت تحث الشاعر على تجنب استخدام الألفاظ «المتداولة». وقد ترتب على ذلك، في بعض الأحيان، التوسع في استخدام ألفاظ لا توجد عادة إلا في هذا النوع من الشعر القديم، مثل لفظ mead (رحيق) وverdant (نضر) وsere (ذابل)، وما إليها. غير أن هناك عددًا لا حصر له من القصائد التي لا ينكر أحد قيمتها، كانت الكلمات المستخدمة في كل منها عادية تمامًا، مثل:

النور يهوي من الهواء،
والملكات متن صغارًا يافعات،
التراب أغمض عينَي هليينا.[١١]

فكل لفظ من الألفاظ المستخدمة في هذه الأبيات مألوف تمامًا في الحديث المعتاد.

وفي استطاعتنا أيضًا أن ندرك تحيُّز الرأي القائل إن المادة الفنية ينبغي أن تكون «جميلة» لو تأملنا هذا الرأي من جانبه الآخر؛ فالقصائد التي تَستخدِم كثيرًا من الألفاظ الخلابة ذات الوقع الجميل، دون أن تكون لها إلا مزايا أخرى طفيفة، تحتل عادة مكانة غير رفيعة على الإطلاق. وقد كان هذا عيبًا من عيوب قدر كبير من شعر سونبرن A. C. Swinburne. وإذن فلنقل مرة أخرى إن المادة ينبغي أن تقدر في علاقتها بجميع العناصر الأخرى.

هذه الآراء لا تثبت أن أي تعميم عن المادة غير صحيح، فمن الصحيح بوجه عام أن الألفاظ والأصوات والألوان التي يستخدمها الفنان هي في ذاتها حيوية معبرة. وفي استطاعتنا أن نهتدي إلى أمثلة متعددة الأعمال استخدمت هذه الخصائص وأفادها هذا الاستخدام كثيرًا. ومع ذلك فقد أوضحت مناقشتُنا أن من الضروري في كل الأحوال أن تقترن هذه التعميمات بشرط مثل «من الصحيح في كثير من الأحيان أن …» أو ما شابهها من العبارات. وفضلًا عن ذلك فمن الواجب أن تتجاوز هذه التعميمات نطاقها الخاص لكي تشير إلى العناصر الشكلية والتعبيرية في الفن. وعندئذٍ يمكن أن تكون مرشدًا مفيدًا للتحليل الفني.

---

[١١] توماس ناش، من قصيدة «وصية الصيف الأخير».

T. Nash, “Summer’s Last Will and Testament”.

وفي استطاعتنا الآن أن نقدِّر — وفي ذهننا هذا التحذير — الدور الذي تسهم به المادة في تحديد مدى الفعالية الجمالية الكاملة للعمل؛ فالخفة أو الثقل، والتألق أو الإظلام، والدفء أو البرودة؛ كل هذه الخصائص التي نشعر بها في تجربتنا الحسية تضفي على الفن مذاقًا وقدرة تعبيرية. ففي قطعة زوراخ Zorach النحتية «طفلة مع قطة» (انظر اللوحة رقم ٢٨)، نجد أن نعومة الرخام وجاذبيته تكون جزءًا لا يتجزأ مع الجاذبية الرقيقة لموضوع النحت. ومع ذلك فالوسيط هو الرخام، ومن ثَم فهو ليس «بديعًا» فحسب، بل إنه يتصف بالقوة والتماسك، وهما أمران لا بد منهما من أجل تحقيق الوقار[١٢] الذي هو صفة أخرى للطفلة والقطة، ولكن لنلاحظ أن تأثير المادة في العناصر الأخرى متبادَل؛ فالصفات الحسية والتعبيرية للحجر تتكشف بفضل رقة الموضوع وهدوئه، ورقة الخطوط، والجمع الذكي بين الانفعال وضبط النفس، الذي يعبر عنه العمل ككل. ولو تصورنا نفس القطعة من الحجر دون أن تعمل فيها يد الفنان لكان من الجائز أن تظل شيئًا يلذ لنا أن نراه، ولكنها ما كانت لتبعث من المتعة ما يقرب مما تبعثه الآن. أو لو كانت قد نحتت لتصوير شكل من نوع مختلف تمامًا عن الطفلة والقطة، لبدا لنا منظرها وإحساسنا بها مختلفًا. وبالمثل فإن الدفء والجاذبية اللذين تشتهر بهما ألوان رنوار لا يرجعان فقط إلى الدرجات اللونية ذاتها، بل أيضًا إلى طريقة وضعهما الشكلي في اللوحة، وإلى موضوعات رنوار الوديعة أو المحببة إلى القلوب، وإلى ذلك الهدوء العام الذي يشيع في أعماله، فتلك أمثلة للتكامل الناجح بين المادة وبين الأبعاد الشكلية أو التعبيرية. أما حيث يكون هناك تعارض بين هذه الأبعاد، فإنا نشعر بوجود تنافر كامن في العمل؛ فالموضوع الذي يتسم بالتكتل المادي والكآبة الانفعالية لا يمكن التعبير عنه بسهولة عن طريق مادة هشة كالسيلوفان أو رقيقة كالخزف.

وإنه لمن المستحيل إيراد قائمة شاملة للطرق التي لا حصر لها، والتي تؤدي بها المادة إلى تقوية الشكل والقدرة التعبيرية للفن. فهذه الطرق تبلغ من التنوع قدر ما تتنوع الأعمال الفنية ذاتها. ومن الممكن أن نترك للقارئ مهمة تحليل وظيفة المادة وقيمتها في الأعمال الفنية المألوفة لديه. وستكون مناقشتنا قد أدت الغرض المقصود منها إذا كشفت للقارئ عن الإمكانيات الحسية والتعبيرية للمادة، وكيف أن طابعها وقيمتها المحسوسة تتوقفان على علاقاتها المتبادلة بالعناصر الأخرى للعمل.

---

[١٢] لفظ «الوقار dignity» مُستغرَب من المؤلف في هذا الموضع؛ إذ يفترض أنه صفة ملازمة للطفل والقط. وأعتقد أن التعبير هنا غير موفق.

(٣) الحواس «العليا» و«الدنيا»

المادة هي الوجه المحسوس للفن، ولكن ينبغي أن يلاحظ أن ما قيل عن الفن قد اقتصر كله تقريبًا على ما يُدرك بحاستين فقط؛ وهما البصر والسمع، إذ يبدو أن الفنون الرئيسية؛ وهي الأدب والموسيقى والتصوير والنحت، فضلًا عن الرقص والعمارة والسينما، موجهة إلى هاتين الحاستَين وحدهما، ولكن ما القول في الحواس الأخرى؛ وهي اللمس والشم والذوق؟ هل يستخدم الفن، على أي نحو، مادة تجتذب هذه الحواس؟ أو بعبارة أعم: هل يمكن أن تُستخدَم هذه الحواس طرقًا لتوصيل المتعة الجمالية، سواءٌ أكان الموضوع فنيًّا أم طبيعيًّا؟

يبدو أن أوضح إجابة عن السؤال الأخير في الإجابة بالإيجاب؛ فنحن نتذوق الروائح وأنواع الملمس والمذاق لذاتها. ونحن نستمتع برائحة الزهور، ومذاق الأطعمة، وملمس السطوح المختلفة. فهذه إذن، نتيجة لذلك، موضوعات جمالية أصيلة. وفضلًا عن ذلك فكثيرًا ما تُبعَث هذه الإحساسات بواسطة أعمال فنية بصرية أو سمعية قبل كل شيء. وربما كان الأدب أغنى الفنون في هذا الصدد؛ ففي استطاعة اللغة، بفضل معانيها التي لا تعرف حدودًا، أن تثير إحساسات المذاق والملمس والرائحة. ويكفي في هذا الصدد أن نذكر تعبير كيتس: jellies soother than the creamy curd (عصارات أرق من زبدة الحليب) وتعبير روبرت بروك Rupert Brooke:

mysty reek that lingers/About dead leaves and last year's ferns.

(الدخن المتعفن العالق بأوراق الأشجار الميتة وغصون السرخس المتخلفة عن عام مضى).

وكذلك تعبيره: the rough male kiss/Of blankets (القبلة الرجولية الخشنة — لأغطية الفراش) وعلى الرغم من أن التصوير والنحت لا يستطيعان استغلال مثل هذا القدر من الأوجه الحسية، فإنهما أغنى حتى من الأدب في اجتذابهما لحاسة اللمس؛ فمواد النحت بوجه خاص تغرينا على أن نمر بأيدينا على سطح العمل النحتي (لو سمح حراس المتاحف). ولكي يتذوق المشاهد أعمال هنري مور النحتية، فإنه لا يود التطلع إليها فحسب، بل يريد أن يشعر بملمس المادة ويتتبع مرتفعاتها ومنخفضاتها (انظر اللوحة رقم ٢٢) وفضلًا عن ذلك، فكثيرًا ما تثير التماثيل والمباني إحساسات جسمية حركية، هي إحساسات الانتقال إلى العمل ورفعه وحمله. وقد أشاع الناقد المعاصر برنار برنسون Bernard Berenson فكرة «القيم اللمسية»، فقال إنها «تحفز الخيال إلى أن يحس بكتلة

الأعمال الفنية، ويقدر ثقلها، ويدرك قدرتها على المقاومة، ويقدِّر بُعدها عنا، وتشجعنا — بالخيال دائمًا — على أن نلمسها عن كثب، أو نتمسك بها، أو نعانقها، أو ندور حولها».[١٣] وبطبيعة الحال فإن الموسيقى أقل الفنون قدرة على إثارة إحساسات غير تلك التي تلائم وسيطها المادي الخاص. ومع ذلك فإنا نتحدث أحيانًا، ويكون لحديثنا ما يبرره، عن «ملمس» رباعية، قد نشعر بأنها ناعمة أو صلبة أو خشنة.

وإذن فمن الممكن أن تكون الإحساسات بالروائح والطعوم والملمس ذات قيمة جمالية في ذاتها، ومن الممكن أن تضفي على الأعمال الفنية قدرة تعبيرية. وهذا أمر واضح الصحة. ومع ذلك فمن الصحيح أيضًا أنه لا يوجد نوع فني هام يخاطب أساسًا حاسة اللمس أو الذوق أو اللمس. صحيح أننا نتحدث عن «فن صناعة العطور» وعن «فن الطبخ»، ومن المؤكد أن القيام بهذه المهام يحتاج إلى قدر كبير من البراعة. ومع ذلك فإن أحدًا لا يفكر في أن يجعل لها نفس مرتبة الأدب أو الموسيقى أو التصوير.

ويرتد الاعتقاد بأن اللمس والذوق والشم أدنى مرتبة من الحواس «العليا»، وهي البصر والسمع، إلى الفكر اليوناني القديم. فسقراط يقول، أثناء قيامه بمحاولة من أولى محاولاته من أجل تعريف «الجمال»: «لست أرمي إلى إدراج جميع اللذات، بل ما نستمتع به عن طريق حاستي السمع والإبصار لدينا فحسب.»[١٤] وهو يواصل كلامه قائلًا: «سيضحك علينا الجميع لو قلنا إن الأكل لا يبعث لذة، بل هو جميل، أو أن الرائحة الذكية لا تجلب لذة، بل هي جميلة.»[١٥] ويرى أفلاطون أن السمع والإبصار يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالعمليات الذهنية، على خلاف الحواس الأخرى، وقد ظل هذا الرأي سائدًا لدى أرسطو وأفلوطين وتوما الأكويني؛[١٦] فالتراث الأفلاطوني المسيحي يصف حواس اللمس والذوق والشم بأنها الحواس «الأدنى»، وهو لفظ يدل على أنها منحطة أخلاقية، وربما كانت مخجلة. ولعل من أسباب ذلك ما يوجد من ارتباط بين اللمس وبين النشاط الجنسي.

---

[١٣] انظر كتاب: علم الجمال والتاريخ Aesthetics and History. ص٦٩–٧٣، ٨٤–٨٦.

[١٤] محاورة (هيبياس الكبرى)، ٢٩٧، في (محاورات أفلاطون)، ترجمة جويت، الطبعة الرابعة (Oxford U.P., 1953)، المجلد الأول، ص٥٨٦. وليس هنا موضع البحث في مسألة كون هذه المحاورة منحولة أم صحيحة.

[١٥] المرجع نفسه، ٢٩٩، ص٥٨٧.

[١٦] جلبرت وكون Gilbert & Kuhn، المرجع المذكور من قبل، ص ٧٩، ١٤٠، ١١٧.

فإذا تركنا جانبًا العوامل الأخلاقية واللاهوتية، فماذا عسى أن تكون أسباب الضآلة النسبية في أهمية الحواس الدنيا؟ ها هي ذي الإجابات الرئيسية التي قدمت عن هذا السؤال:

(١) الإبصار والسمع يتلقيان موضوعاتهما عن بُعد، أي أن الموضوعات التي يدركانها لا تحتك مباشرة بعضو الإحساس، أما الذوق واللمس، فإنهما يوجهان الانتباه إلى الجسم، وكذلك الحال في الشم، ولكن بدرجة أقل. ونظرًا إلى أن هذه الحواس الأخيرة لا تسمح بمسافة مادية، فإن «المسافة النفسانية» أو التنزه عن الغرض يضيعان بدورهما. وعلى ذلك فإن الإحساسات «الدنيا» مهيأة لأنواع النشاط العملي، لا الجمالي. ولا شك أن لهذا القول نصيبًا من الصحة. غير أن التجربة المعتادة تتضمن شواهد تدل على أن هذه النظرية ليست ذات صحة مطلقة. فمن الممكن أن نتذوق السمات الموضوعية للملمس والرائحة والمذاق، بل إننا نفعل ذلك أحيانًا. كما أننا لسنا بحاجة إلى أن نكون من الذواقين المحترفين أو من خبراء العطور لكي نفعل ذلك. فليس من الصحيح دائمًا أننا حين نأكل «يكون المهم هو إرضاء الرغبة الجسمية، لا الاهتمام بمذاق الطعام أو ملمسه»؛[١٧] فملمس «الجمبري»، ورائحة الشاي، يمكن تذوقهما لذاتهما. وربما كان الأكل هو وجه النشاط اليومي الأكثر شيوعًا من بين أوجه النشاط التي يمكن فيها إرضاء الرغبة الجمالية مع غيرها من الرغبات في آنٍ واحد. وفضلًا عن ذلك، فإن تجربة العميان، كتلك التي روتها هيلين كيلر، وسكان حضارات الشرق الأقصى،[١٨] تدل على مدى العمق الذي يمكن أن يصل إليه الإحساس الجمالي باللمس.

(٢) والحواس «العليا» أشد رهافة وحساسية من الدنيا. ففي استطاعتها أن تميز الاختلافات الكيفية بطريقة أدق، كما أنها تستطيع، في حالة امتزاج عدة منبهات سمعية أو بصرية، أن تميز كل عنصر من العناصر المكونة في هذا المزيج. وتلك في الواقع نظرية أقوى بكثير من النظرية الأولى؛ فالإبصار والسمع هما أرقى حواس الإنسان من حيث التطور (وإن كان اللمس أهم الحواس بالنسبة إلى الطفل الوليد). وهما أفضل الوسائل التي

---

[١٧] تشاندلر: المرجع المذكور من قبل، ص١١.

[١٨] فرانسس هيرنج: «اللمس – الحاسة المنسية» (مقال).

Frances W. Herring, "Touch: The Neglected Sense," J. of Ae. and Art Cr., VII (1949) pp. 204 ff.

نتلقى بها معلومات عن عالمنا، ونتكيف بها معه. وبفضل قدرتهما على التمييز الدقيق، نستطيع أن نفهم مزيجًا معقدًا من الألوان، أو نمطًا موسيقيًّا كخاتمة افتتاحية «أساطين الطرب Die Meistersinger»، التي يُسمع فيها في وقت واحد عدد من الموضوعات اللحنية المختلفة، ونظل مع ذلك نميز كل عنصر على حدة. وإذا كان ذلك يصدق على الحواس الأخرى، فإنه لا يصدق عليها إلا إلى درجة أقل بكثير. فعلى الرغم من أننا نستطيع جميعًا التمييز بين طعم الخل وطعم حلوى «الشوكولاتة»، فإن هناك فوارق وتدرجات ذوقية أخرى أدق لا بد أن تفوتنا إلا إذا كانت أذواقنا شديدة الحساسية. وكثيرًا ما يختلط عدد كبير من الأذواق والروائح في طبق من «السلطة»، حتى ليكاد يكون أقرب طعم إليها هو ورق النشاف المبلل!

(٣) وربما كان التفسير الذي يقدمه برول Prall هو أقوى الأسباب التي أدت إلى عدم ظهور أنواع رئيسية من الفنون تستخدم الحواس «الدنيا»؛ ذلك لأن وسائط الموسيقى والتصوير، كما رأينا من قبل، توجد بينها علاقات شكلية تحدد لكل عنصر مكانه بالقياس إلى جميع العناصر الأخرى؛ فالدرجة الصوتية الواحدة تعرف على أساس صلتها بجميع الدرجات الصوتية الأخرى في السلم. ويبيِّن برول أن هذا «التركيب الطبيعي الباطن» بعينه هو ما تفتقر إليه الروائح والطعوم؛ ذلك لأن الرائحة الواحدة، على خلاف الأنغام والألوان، «لا توحي برائحة أخرى متصلة بها وقريبة منها تبعًا لنظام موضوعي ضروري».[١٩] فمنبهات الحواس «الدنيا» توجد فيما بينها فوارق ضخمة، كالناعم الخشن، والحلو والمر، وهي، إلى حد ما، لا يتناقض بعضها مع البعض، ولكن هذه العناصر الحسية «ليس لها تركيب معقول ولا أي نظام في التنوع يمكن الاهتداء إليه».[٢٠] «فما الذي يمكن أن يقال عنه إنه ... يبعد عن رائحة أوراق الصنوبر في اتجاه معين بنفس القدر الذي تبعد به عنها رائحة أخرى في اتجاه آخر؟»[٢١] ومن هنا لم يكن من الممكن الجمع بين هذه الإحساسات سويًّا، ووضع البعض منها في مقابل البعض الآخر، وتحقيق توازن بينها، كما يحدث في حالة منبهات الحواس «العليا». فليس في استطاعة الطباخين وخبراء العطور أن يعملوا إلا بأساليب خشنة، مبنية على المحاولة والخطأ، وفرصهم في خلق بناءات شكلية ضخمة كالسيمفونية ضئيلة نسبيًّا.

---

[١٩] «الحكم الجمالي»، ص٦٢.

[٢٠] المرجع نفسه، ص٦٣.

[٢١] «التحليل الجمالي»، ص٤٧.

ويعترف برول بأننا قد نهتدي فيما بعد إلى مبادئ تؤدي إلى تحديد دقيق لنوع من الترتيب الكامن للروائح والطعوم.[٢٢] كما تجري محاولات لبناء سلم متدرج للصفة اللمسية.[٢٣] ومع ذلك، فأيًّا كان ما سيثبت المستقبل صحته، فلا يوجد في الوقت الراهن وسيط في المنبهات الحواس «الدنيا». وبدون هذا الوسيط، وما يتيحه من إمكانات لتنمية أنواع معقدة، فلا بد أن تظل فنون الحواس «الدنيا» في حالة بدائية.

(٤) تفتقر منبهات الحواس الدنيا إلى الدلالة الرمزية و«الروحية»، وهذا أمر مؤكد قطعًا، فليس لها نفس المعنى الذي تثيره فينا رموز معينة، كالصليب أو أغانٍ معينة. ومع ذلك فإن التقاليد الحضارية، في هذه المسألة بدورها، قد تختلف من مجتمع إلى آخر؛ إذ إن منبهات الحواس الدنيا تتخذ في الهند رموزًا دينية وأخلاقية.[٢٤]

إن من العسير تحديد مدى الدور الذي أسهم به التعصب الأخلاقي والفلسفي في إماتة إحساس الإنسان الغربي بتذوق الروائح والملموسات والطعوم، فمن الجائز أن عاداته الحضارية الخاصة جعلته عاجزًا عن تذوق هذه الإحساسات جماليًّا، فاصطنع نظريات التفسير مكانتها «الدنيا». ومع ذلك يظل من الصحيح أنه لم يتم حتى الآن خلق أعمال فنية هامة باستخدام منبهات الحواس «الدنيا»، ولكن لا ينبغي أن يؤدي ذلك بنا إلى الاعتقاد بأن التجديدات في المستقبل مستحيلة، أو يحول بيننا وبين تقدير مذاق هذه المنبهات وطابعها الخاص، سواء أحدثت في الفن أم في الطبيعة.

(٤) الوظائف الجمالية للشكل

يُعَد الاستمتاع بالمادة أبسط ضروب التذوق المادي وأوسعها انتشارًا؛ فمن الممكن أن يكون منظر العمل الفني أو صوته أو ملمسه مصدرًا لقيمة نشعر بها على نحو مباشر، فالمادة هي «جسم» العمل، ومن ثَم كانت ضرورة لا غناءَ عنها. ومع ذلك فإن الفلاسفة ومحبي الفن في كل العصور، وضمنها عصرنا الحاضر، كانوا يرون على الدوام أن الشكل هو القيمة النفيسة في الفن، والمميزة له.

[٢٢] «الحكم الجمالي»، ص٦٣.

[٢٣] انظر «هيرنج» المرجع المذكور من قبل، ص٢٠٩–٢١٠.

[٢٤] انظر «مونرو»، المرجع المذكور من قبل، ص١٣٨.

إن مظاهر الجمال الحسي موجودة في الطبيعة؛ كرائحة الزهور، وملمس الصخر. وكذلك الحال بالنسبة إلى المواقف والناس الذين هم «نماذج» للفن التمثيلي. ومن الممكن أيضًا أن تكون هناك قدرة تعبيرية في حركات البشر، كما في رموز المؤسسات والأمم، ولكن «الشكل» لا يتمثل إلا حين يقوم فنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكتفٍ بذاته، له أهميته الكامنة.

إن الشكل يوضِّح؛ فالرواية أو المسرحية تستعير الشخصيات والحوادث من «الحياة الواقعية»، ولكن تصرفات الشخصيات وتأثير الظروف وعلاقاتها المتبادلة تعرض بطريقة بارزة، وتتحد معالمها بحيث نكتسب فهمًا للطبيعة البشرية أعظم من أي فهم يمكننا اكتسابه من الحياة الواقعية، ذاتها. والشكل يثري؛[٢٥] فالعناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي تُرتَّب في العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها، وتقوية الارتباطات الانفعالية للأنموذج وتعميقها. والشكل ينظم التعقيد. فمن الممكن أن يكون بناء قطعة من الموسيقى البوليفونية أو رواية ضخمة بناء زاخرًا إلى أبعد حد، ومع ذلك فإن الشكل يضفي عليه، في الوقت ذاته، صقلًا وتنظيمًا. وأخيرًا، فالشكل يوحد؛ فهو يضفي على العمل الفني ذلك الطابع الكلي، وذلك الاكتمال الذاتي، الذي يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة، ويبدو عالمًا قائمًا بذاته.

وإذن، فليس من المستغرَب أن الشكل، على الرغم من ذلك كله، قد يكون أكثر الكلمات غموضًا في لغة الفن، فقدرة الشكل على القيام بوظائف متنوعة في الفن، وكونه مصدرًا لقيم متباينة، هو بعينه الذي يجعل هذا اللفظ مستعصيًا على التعريف البسيط. ومع ذلك فلا بد من أن تبدأ مناقشتُنا لمشكلة الشكل بتعريف ما، يكون بمثابة نقطة الانطلاق بالنسبة إلى المناقشة التي ستتلوه، والتي سنرى فيها أولًا الأنواع المختلفة للتركيب الشكلي، التي تتمثل في الفن، ثم ندرس الطرق التي يعمل بها الشكل على إضفاء قيمة على التجربة الجمالية، وهو أهم الموضوعات جميعًا.

وهناك سبب آخر لبحث معنى «الشكل». فللفظ، كما قلت، معانٍ متعددة. ولو استطعنا أن نكوِّن صورة واضحة عما بينها من فوارق، لكان في ذلك كسب كبير. فعندئذٍ

---

[٢٥] انظر الفصل الخامس من قبل.

يمكننا أن نكون أكثر حرصًا ودقة عندما نستخدم نحن أنفسنا اللفظ، ونستطيع أن نفهم بسهولة أكبر ما الذي يقصده المعلمون والنقاد وغيرهم عندما يستخدمون هذا اللفظ دون أن يحددوا معناه.

وها هي ذي أربعة من أكثر معاني هذا اللفظ شيوعًا:

(١) «تنظيم عناصر الوسيط المادي، التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها»؛ فعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط ... إلخ، و«الشكل» لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر، فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة منها تعاقب الحوادث التي تكون عقدة الرواية أو المسرحية، ونوع الوزن في الشعر، والترتيب المكاني للمساحات اللونية في التصوير، والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية في الرقص. ويدل الشكل بهذا المعنى أيضًا على نوع الوحدة التي تتحقق بتنظيم المادة الحسية، أو الموضوع المصور في حالة الفن التمثيلي (representational art).

هذا التعريف عام إلى حد بعيد، ومن ثم كان هزيلًا بالضرورة، فهو لا يقدم إلينا من المعلومات أكثر مما يقدم وصف كولريدج المماثل للشعر بأنه «أفضل الكلمات في أفضل نظام»، فلا بد من مزيد من التخصيص للتعريف، ولا بد بالتالي من جعله أداة لكسب المزيد من المعلومات على مستويات متعددة، وذلك أولًا بالكشف عن مختلف أنواع الترتيب الشكلي، ثم عن الأساليب الشكلية المتعلقة بفن بعينه كالموسيقى، وأخيرًا البناء الشكلي لأعمال معينة. ومع ذلك فإن مثل هذا التحليل يفترض مقدمًا هذا المعنى الأول الذي نحن بصدده. وهو جدير بانتباهنا لسبب آخر؛ فهو يقول إن الشكل إنما يتعلق بالعناصر الحسية، وأنه يوجد في علاقاتها المتبادلة وحدها. وعلى ذلك فإن هذا التعريف تذكرة مفيدة لنا بأن الشكل ليس نوعًا من الوعاء المستقل، كعلبة الثقاب، يضع فيه الفنان مواده، وإنما هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد وينظم هذه المواد. وإذن فالمعنى الأول يَحول بين تحليلنا وبين إيجاد ثنائية باطنة في داخل العمل — من الشكل والمادة بوصفهما كيانَين مستقلَّين وهو أمر يتنافى مع طبيعته. ولأكرر مرة أخرى هذا القول الذي لا يحتاج إلى مزيد من التكرار، وهو أنه، برغم أن تحليل الفن يقتضي منا أن نميز الأبعاد المختلفة، فمن الواجب ألا نتصور أن هذه التمييزات تناظر جوانب منفصلة في الموضوع الفني ذاته. والأمر الذي يحول بيننا وبين الوقوع في هذا الخطأ هو أن نربط بين المقولة — كما فعلنا في هذا التعريف — وبين الأبعاد الأخرى التي تخرج عن نطاقها الخاص.

(٢) ولكن على الرغم من أن المعنى الأول شديد الاتساع والعمومية، فإنه مع ذلك ليس شاملًا بما فيه الكفاية؛ فعناصر الوسيط لا تتسم فقط بصفات حسية، كالدرجة اللونية أو الصوتية، وبالطابع الصوتي والمعنى الحرفي في حالة الألفاظ، بل إن لها أيضًا، وهي فرادى وعلى الأخص في تجمعها بعضها مع البعض، دلالة تعبيرية؛ «فالقوة» والطابع «الاندفاعي» اللذان تتسم بهما البقعة اللونية الحمراء يبدوان عنصرًا داخلًا في اللون ذاته على نحو ما يدرك. وبالمثل فإن روايات توماس هاردي يتغلغل فيها إحساس غير مريح بالقدرية؛ فالشكل، بهذا المعنى الثاني، يشتمل على المعنى الأول، وكذلك على «تنظيم الدلالة التعبيرية». هذا المعنى الثاني لا غناءَ عنه في التحليل الفني. فلا بد لنا، إذا شئنا أن نفهم قيمة العمل، من أن نرى كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الخيالية التي توحي بها المادة الحسية وتنويعها، وكيف يبرز معنًى مثل قدرية هاردي من خلال أحداث الرواية، وكيف توضع الانفعالات المتعارضة كلٌّ في مقابل الآخر. هذا التنظيم الشكلى للتعبير هو الذي يتيح لشارح (هو ج. و. ن. سليفان J. W. N. Sullivan) أن يصف الحركة الأخيرة من رباعية بيتهوفن رقم ١٤، مصنف رقم ١٣١، بالعبارات الآتية: «إن بطولة تتسم في الوقت ذاته بأنها حزينة، تسير نحو حتفها، يحوطها الحنين والألم.» فتنظيم التعبير لا يؤدي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية والانفعالية للعمل، بل إنه يضفي على العمل وحدة أيضًا. وهكذا تكون هناك روح عامة سائدة هي التي تجمع بين أطراف القطعة الموسيقية الانطباعية (impressionist) أو مسرحية لتشيكوف.

وسوف يُستخدم لفظ «الشكل»، خلال المناقشة المقبلة، بهذا المعنى الثاني، ما لم نُشِر إلى غير ذلك.

(٣) وكثيرًا ما يُستخدم لفظ «الشكل» للدلالة على نمط محدد معين من التنظيم، يتصف بأنه تقليدي ومعروف. ومن أمثلة ذلك «شكل السونيت sonnet»، وفروعه مثل السونيت البتراركية Petrarchan sonnet أو السبنسرية Spenserian و«السوناتا»، والفوجة ... إلخ. ومن الواضح أن هذا معنًى أكثر تحدُّدًا بكثير من المعنى الأول أو الثاني. وهو يشير عادة إلى التنظيم الشكلي بالمعنى الأول فقط — أي بمعنى نظام معين من نهايات القوافي في السونيت، وترتيب معيَّن لعرض الموضوعات اللحنية وتطويرها وتلخيصها الختامي في السوناتا — دون اعتبار للدلالة التعبيرية. ومع ذلك فإن العلاقات المتبادلة بين أبعاد الفن تعود فتفرض نفسها علينا مرةً أخرى؛ فالمقارنة بين الفوجة والسوناتا سرعان ما تؤدي بالمرء إلى مقارنة الإمكانات التعبيرية لكل منهما، وحدودهما

التي لا يستطيعان تعديها. كما أن نفس أسماء الأشكال والأنواع الأخرى، «كالملاحم»، و«كوميديا العادات»،[٢٦] توحي بالطابع الانفعالي لمثل هذه الأعمال.

ومن الممكن أن تكون النماذج الشكلية التقليدية، وخاصة عندما تكون تفصيلية كتركيب القوافي في قصيدة من نوع «السونيت»، ذات قيمة كبيرة بالنسبة إلى الفنان والمشاهد معًا؛ فالفنان يتوافر لديه الشكل الخاص بعمله، في ناحية معينة على الأقل. أما بالنسبة إلى المشاهد، فإن هذا النمط يتيح له وسيلة مريحة لتنظيم العمل وتفسيره. ومع ذلك فلستُ بحاجة إلى أن أضيف أن الشكل، بهذا المعنى الثالث، لا يمثل إلا معنًى جزئيًّا للفظ. ولا بد لأغراض التحليل الفني من إكماله بالمعنيَين الأول والثاني.

(٤) كانت جميع معاني «الشكل»، التي ميزنا بينها حتى الآن وصفية؛ فهي لا تقول شيئًا عن جودة الشكل أو رداءته في أعمال معينة، ولكنك حين تستمع إلى أناس يتحدثون عن الفن، سرعان ما يتضح لك أنهم يستخدمون لفظ «الشكل» في كثير من الأحيان بمعنى فيه مدح أو استحسان، فيقولون عن لوحة: «يا له من شكل!» أو يقولون، في حالة الذم: «إنها لوحة بلا شكل». ومن الواضح أن «الشكل» هنا يعني «الشكل الجيد»؛ ذلك لأن أي عمل فني له شكل ما، ولو أخذنا الألفاظ بمعناها الحرفي لكان من الممتنع أن نصف أية لوحة بأنها «بلا شكل». ومع ذلك فإن اللغة البشرية لا تراعي مثل هذه الشروط الدقيقة، ومن ثَم فإن من الواجب أن نتنبه إلى هذا المعنى الرابع.

هذا المعنى للفظ «الشكل» لا يمكن أن يُستَخدَم بذاته في التحليل الفني؛ ذلك لأننا نود أيضًا أن يكون في استطاعتنا الكلام بطريقة لها معنًى عن «الشكل الرديء» بدوره. ومن هنا فلا بد من معنًى أوسع. وفضلًا عن ذلك فنحن لا نستطيع أن نقرر إن كان الشكل جيدًا أو رديئًا إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل، وكيف يختلف عن العناصر الأخرى للعمل. وفي هذه الحالة نجد أنفسنا محتاجين إلى المعنيَين الأول والثاني.

والآن نصل إلى المرحلة الثانية لمناقشتنا — وهي أنواع التنظيم الشكلي التي توجد في الأعمال الفنية على أوسع نطاق ممكن. ومن الخطأ الاعتقاد بأن القائمة التي سنقدمها تشتمل على كل المظاهر الممكنة للشكل. فالموضوعات الفنية وتركيبها الشكلي أشد تنوعًا من أن

---

[٢٦] comedy of manners، وهي نوع من الكوميديا يسخر من عادات أفراد معينين أو طبقات معينة في المجتمع. (المترجم)

تسمح بذلك. ومع ذلك فإن معظم الأنواع المعتادة من التنظيم الفني ممثلة هنا. وسوف أقدم، أثناء سير المناقشة، أمثلة موجزة لكل منها. ولا شك أن قيمة هذه المناقشة ستكون أعظم بكثير بالنسبة إلى القارئ لو فكر في أمثلة خاصة به، مستمدة من تلك الأعمال الفنية المألوفة لديه أكثر من غيرها. ولتذكر أيضًا أن الأهمية الحقيقية لهذه القائمة هي تقديم مفاهيم يمكن استخدامها، عندما تصبح أكثر تحديدًا، في التحليل المفصل لأعمال فنية خاصة.

كان المعتقد، من الوجهة التقليدية، أن أهم نوع من التركيب الشكلي هو «الوحدة في التنوع» (unity in variety)، أو «الوحدة العضوية». وتتحقق هذه الوحدة، على حد تعبير الأستاذ باركر Parker، عندما «يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريًّا لقيمته ... بحيث لا يكون العمل متضمنًا أي عنصر ليس ضروريًّا على هذا النحو ... ويكون كل ما هو لازم موجودًا فيه».[٢٧] فالعمل يتصف بالتنوع والتعقد. ومع ذلك فإن كلًّا من العناصر يسهم بشيء لا غناءَ عنه لكي يكون الكل ذا قيمة. كما أن العناصر. يتكامل بعضها مع البعض على نحو يبلغ من الوثوق حدًّا لا تؤدى معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بل تمتزج سويًّا من أجل تحقيق هذه الوحدة. ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثل في الأجزاء وهي فرادى، أو وهي متجمعة في نظام آخر. والواقع أن أي عمل فني يتسم «بالوحدة في التنوع» يمكن أن يقال عنه ما قاله الشاعر براوننج Browning عن الموسيقى:

> لم أسمع، إلا هنا، عن موهبة كهذه أتيحت للإنسان:
> أن يستطيع، من ثلاثة أصوات، لا أن يكوِّن صوتًا رابعًا، بل نجمًا.
>
> آبت فوجلر Abt Vogler

إن عناصر العمل تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها للبعض؛ فكلٌّ منها يقوي دلالة الآخر وقيمته، كما هي الحال في العمل النحتي لزوراخ Zorach، الذي تعمل فيه

[٢٧] ديويت ها، باركر: تحليل الفن، ص٣٤.
De Witt H. Parker, The Analysis of Art (Yale U.P., 1926).
وأنا أدين — شأن الجميع — بالكثير للفصل الثاني من هذا الكتاب.

المادة الحسية، والموضوع، وطبيعة الخط وتنظيمه، والجو الانفعالي للعمل؛ يعمل فيه كل جانب على دعم الآخر ومساندته. وفي الأعمال الأكثر تعقيدًا، حيث تكون المواد والموضوعات ... إلخ، أشد تنوعًا بكثير، يكون تحقيق الوحدة أصعب بنفس المقدار، وعندما تتحقق، تكون المتعة التي تجلبها أعظم. ثم تأتي تلك الأعمال التي تجعلنا نفهم لماذا يغدق الناس كل هذا التكريم على الفن، أعني تلك الأعمال ذات المضمون الزاخر العظيم الثراء، الذي يخضع كله مع ذلك لتنظيم وانسجام دقيق، ولا يكون أي عنصر فيه زائدًا عن بقية العمل أو متنافرًا معه، بل يكون الكل معًا كيانًا غنيًّا متكاملًا، أو «نجمًا»، فأي شيء في التجربة البشرية، غير الفن، يقدم إلينا مثل هذا الثراء وهذا النظام في آن واحد؟

ولكن هنا، كما يقول روبرت فروست: «تقتحم ديارنا الحقيقة، بكل ما فيها من واقعية صارمة.» ولست أعني بذلك أن مبدأ «الوحدة في التنوع» مبدأ باطل، ولكن من البطلان القول، صراحة أو ضمنًا، إن كل الأعمال الفنية، أو حتى معظمها، «لا تتضمن عناصر غير ضرورية، وأن كل ما هو لازم موجود فيها»، بل إن في هذا القول مبالغة رومانتيكية. فهل تضيع قيمة معظم المؤلفات الموسيقية أو يطرأ عليها نقص ملحوظ لو حُذفت نغمة واحدة، أو حتى جزء كامل من أجزاء التطوير اللحني (development)؟ إن قادة الفرق الموسيقية والعازفين الذين يقومون بالتصرُّف في حذف أو إضافة فقرات كاملة من أجل أدائهم يعتقدون أن العكس هو الصحيح. وهناك مستمع واحد على الأقل يرى، على الرغم من تقديره وإعجابه باللون الأوركسترالي الزاهي الغريب لقطعة «شهرزاد» لريمسكي كورساكوف، أن العمل يغدو أفضل لو حُذفت من مدونته الموسيقية صفحات كاملة (وإن كان القارئ قد يختلف معي في هذا الرأي بطبيعة الحال). وبالمثل فكثيرًا ما تُختصَر المسرحيات من أجل تمثيلها، ليس فقط لكي يكون الوقت كافيًا، بل بناءً على الاعتقاد بأن الفقرات المحذوفة لا تضيف شيئًا إلى التأثير الدرامي للعمل، بل تُضعِفه. وربما كنت قد سمعت رد «بن جونسون Ben Johnson»، المشهور على الزعم القائل إن شيكسبير لم «يشطب» أبدًا أي بيت: «إن ردي هو: ليته شطب ألفًا.» (أما في اللوحات والأعمال النحتية فإن الأمر أسهل لأن القماش المادي أو التمثال هو العمل الوحيد من نوعه، فلا يمكن أن ينسخ حرفيًّا، كالمدونات الموسيقية أو نصوص المسرحيات. ومعنى ذلك أنه بينما يظل الأصل موجودًا عند تغيير مدونة أو نص، فإن أي تغيير في اللوحة أو التمثال يقضي على العمل الأصلي، ولكن ليس معنى ذلك أن أعمال الفنون البصرية لا تتضمن في كثير من الأحيان «بقعًا ميتة» وزوائد لا داعي لها).

وعلى ذلك فإن «الوحدة في التنوع»، إذا ما فسِّرت حرفيًّا، لا تتمثل إلا في أعمال قليلة نسبيًّا. وهذه هي عادة الأعمال المحدودة النطاق، كالقصائد الغنائية. و«الوحدة في التنوع» أشبه ما تكون بمثل أعلى للشكل، قد يتحقق أحيانًا، ولكنا في معظم الأحيان نقترب منه فحسب، ولكن ينبغي أن يلاحظ أن هذه التقريبات ذاتها يمكن أن تكون مصدرًا لقيمة جمالية كبرى.

ولكن ربما اعترض امرؤ قائلًا: «ولكنك إذا غيرت أي شيء، وإذا حذفت فقرة من مدونة المؤلف الموسيقي أو منظرًا من نص الكاتب المسرحي، كان لديك عندئذٍ عمل مختلف. ومن الجائز أنك لم «تقضِ» على قيمته، ولكن لا بد أنك غيرته؛ فهو لم يَعُد نفس العمل الذي كان من قبل، وبالتالي لم تعد قيمته الجمالية على ما هي عليه.»

هذا النقد، في صورته هذه، سليم. غير أنه يثير تساؤلًا آخر، أعمق حتى من السابق، عن معنى «الوحدة في التنوع». فهل الصفة المميزة لهذه الوحدة هي أنه عندما يحذف عنصر أو يراجع، يتغير العمل بأكمله؟ إن هذا لو صح لكان معناه أن أي موضوع يتسم «بالوحدة في التعدد»؛ فالرجل عندما يصبح أصلع، والآلة عندما يعاد تجميعها، والفكرة الجديدة حين تضاف إلى نظرية وتستبعد منها فكرة قديمة؛ في كل هذه الحالات يصبح الموضوع الكامل مختلفًا. فإذا غيرت جزءًا من أي شيء، تغير هذا الشيء بالضرورة. ولا جدال في أننا لا نود أن نعزو «الوحدة في التنوع» إلى كل شيء، وإنما إلى الأعمال الفنية وحدها، بل والأعمال الفنية الجيدة وحدها.

فما الذي يميز «الوحدة في التنوع» من ذلك النوع الآخر من «الوحدة»، الذي تتسم به الأشياء الأخرى؟ من المشكوك فيه أن يكون أي جواب واضح كل الوضوح قد قُدِّم عن هذا السؤال في أي وقت. والأمر المؤكد هو أن من تقدموا بفكرة «الوحدة العضوية»، قد أعجبهم، كما يعجبنا جميعًا، امتزاج التنوُّع والنظام في الأعمال الفنية الجيدة، ولكنهم لم يتمكنوا مع ذلك من صياغة معيار واضح لا لبسَ فيه لهذه «الوحدة العضوية».

ولقد رأينا منذ قليل أنه لا يمكن أن تكون الصفة المميزة للوحدة في التنوع هي مجرد أنه إذا تغيَّر جزء تغيَّر الكل. قد لا يكون هذا المعيار هو أنَّ تغيُّر الجزء يجعل الكل مختلفًا، بل هو أن أي تغير يؤدي إلى حدوث اختلاف حاسم — إذ يقضي على الطبيعة الأساسية للكل. فلا يمكن أن يعود الموضوع قادرًا على أداء الوظيفة التي قصد منه أداؤها لو تبدل أي جزء من أجزائه؛ ذلك لأن قيامه بوظيفته يتوقف على تماسكه الداخلي. هذا التفسير أقرب إلى المعقول من ذلك الذي رفضناه منذ قليل. ومع ذلك فما زالت الفكرة أعم

مما ينبغي؛ إذ إن هناك أشياء متعددة ليست أعمالًا فنية، ومع ذلك يكون من الصحيح أن يقال بشأنها إن استبعاد أي جزء أو تغييره يحول دون أداتها السليم لوظيفتها. ألا ينطبق ذلك على لغز الكلمات المتقطعة، أو على محرك السيارة الذي تُنتزَع منه قطعة أساسية، أو على فريق كرة السلة الجيد حين يفقد لاعبًا «رئيسيًّا»، أو على البرهان الرياضي بدون إحدى بديهياته أو مصادراته؟

وإذن فليس من الممكن تمييز «الوحدة العضوية» في الفن من غيرها من أنواع الوحدة في الموضوعات الأخرى على أساس علاقة الجزء والكل هذه وحدها. فكيف يمكن إذن تمييز الوحدة الفنية؟ عن طريق إدراك أن الوحدة تنتمي إلى العمل الفني في وظيفته المميزة، أي بوصفه موضوعًا جماليًّا. وهذا يؤدي إلى تمييز الفن من ألغاز الكلمات المتقطعة ومحركات السيارات؛ فالعمل الفني يتسم «بالوحدة في التنوع» عندما يؤدي تغيير عناصره إلى إحداث نقص شديد في قيمته بالنسبة إلى التجربة الجمالية، أو إلى القضاء عليها تمامًا.

ولنلخص ما وصلنا إليه حتى الآن، فنقول إننا انتهينا إلى أن «الوحدة في التنوع»، في المجال الفني، تنطوي على: (١) أن تغير أي جزء يؤدي، لا إلى حدوث فارق فحسب، بل إلى حدوث فارق هام؛ (٢) وأن هذا الفارق إنما يكون في القيمة الجمالية للموضوع.

لقد أصبحت النظرية الآن في موقف أفضل. ومع ذلك فمن المؤسف أننا لم ننتهِ بعد. فهل يؤدي تغيُّر أي جزء إلى القضاء على قيمة العمل؟ من الواضح أن الجواب بالسلب. صحيح أن الاقتطاع دون تمييز يدمر العمل، ولكنَّ بعضَ العناصر، كالأبيات التي تمنى بن جونسون لو أنها «شُطِبت»، أقلُّ ضرورة من بعضها الآخر. وهذا يصدق أيضًا على الكائن العضوي الحي الذي كان هو الذي أوحى لأفلاطون وأرسطو،[٢٨] لأول مرة، باستعارة «الوحدة العضوية؛ فإزالة القلب تقضي على هذا الكائن، أما خلع سن فلا يؤدي إلى ذلك.

وإذن فمسألة «ضرورة» الأجزاء للكل هي مسألة نسبية، إلا في حالة أعمال قليلة نسبيًّا. وهناك تعديل آخر ينبغي إدخاله على مبدأ «الوحدة في التنوع»؛ فالتمييز بين «وحدة» الأعمال الفنية والموضوعات الأخرى ليس تمييزًا مطلقًا؛ فكثيرًا ما تتسم الموضوعات الطبيعية، كالأزهار والقواقع والمناظر الريفية، بتماسك شكلي عظيم. وإذن فلا بد لنا مرةً

[٢٨] بالنسبة إلى أفلاطون، انظر محاورة «فايدروس» ٢٦٤ج؛ وبالنسبة إلى أرسطو، كتاب الشعر، الفصل الثامن.

أخرى من أن نكون أكثر تواضعًا عندما ننسب صفة «الوحدة في التنوع» إلى الفن، وأن نقول إن الأعمال الفنية هي «في عمومها» أكثر تكاملًا وانسجامًا من الموضوعات الجمالية الأخرى.

هذا التحليل بأسره يثبت أن نظرية «الوحدة في التنوع» لا يمكن أن تؤخذ على علاتها، ودون قيد أو شرط. فإذا كان معنى هذه النظرية أن تغيُّر أحد العناصر يجعل العمل مختلفًا، لكانت ضئيلة القيمة. وإذا كان معناها أن تغيُّر أي عنصر يقلل إلى حد خطير من القيمة الجمالية للعمل، أو يقضي عليها، لكانت باطلة عادة. وفضلًا عن ذلك فإن النظرية لا تكون صحيحة إلا إذا قالت إن حذف «بعض» العناصر يقلل «إلى حد بعيد»، من قيمة العمل. فأية عناصر هذه؟ وإلى أي مدى يؤثر حذفها في العمل؟ هذه أسئلة لا يمكن الإجابة عنها بفحص التركيب الموضوعي للعمل فحسب، بل إن من المستحيل البت فيها — شأنها شأن أية أسئلة متعلقة بالسمات الجمالية للأشياء — إلا على أساس الشواهد المستمدة من التجربة الجمالية، أي على أساس الإجابة عن السؤال: ما هي التجربة التي يمر بها المشاهد إزاء العمل بعد تغيره؟

على أننا لو وضعنا مفهوم «الوحدة في التنوع» في إطار شروطه الضرورية وحدوده التي لا يتعداها، لكان يلخص حقائق عظيمة الأهمية عن الفن. فلو فُسِّر على أنه مثل أعلى للفن، لما كان مجرد مبدأ واحد للقيمة، بل لأدى بنا إلى البحث عن عدد من الأشياء المختلفة في التركيب الشكلي للفن، بحيث تكون الأعمال التي تتصف بهذه السمات، بقدر ما تتصف بها، أعمالًا فنية جيدة. وعندما نهتدي إلى هذه السمات، نستطيع أن نفهم على نحو أفضل السبب الذي تستحوذ علينا من أجله هذه الأعمال إلى هذا الحد، والذي تبدو من أجله مركزة عميقة، لا سطحية مفككة. وها هي ذي الصفات المميزة للشكل، كما تحددها فكرة «الوحدة العضوية»، وعلى الرغم من أننا قد تحدثنا عنها من قبل، فإنها تستحق التكرار: العنصر الفني ينطوي، حين يكون داخل العمل، على فعالية جمالية يفتقر إليها وهو في حالته المنعزلة؛ وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظرًا إلى تفاعله مع العناصر الأخرى للعمل؛ وهو يسهم في تحقيق الفعالية الجمالية الكاملة للعمل، ويكتسب بدوره ثراء بفضل موقعه داخل العمل ككل؛ والعمل الفني الجيد يشعرنا بأنه لا يتضمن عناصر زائدة أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثَم فهو متعدد وواحد في الآن نفسه.

ولو فسرنا مبدأ «الوحدة في التنوع» على هذا النحو، لما كان نوعًا خاصًّا من التركيب الشكلي، بقدر ما هو مثل أعلى يتم تحقيقه باستخدام أساليب شكلية محددة. وسوف نورد الآن قائمة بهذه الأساليب، التي يمكن أن توصف بطريقة أكثر إيجازًا بكثير من «الوحدة العضوية». وليذكر القارئ أن أهميتها لا يمكن أن تُفهَم حتى نرى فيما بعد كيف تؤدي عملها في التجربة الجمالية.

إن العَوْد recurrence هو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحني في قطعة موسيقية، أو «لازمة» في أغنية أو قصيدة، أو شكل من أشكال القوس في بناء، أو حركة جسمية في رقصة. وقد قلت إن هذا هو «نفس» العنصر، ولكن على الرغم من أن هذا صحيح حرفيًّا، فإنه عادة ليس صحيحة من الوجهة الجمالية. فقد تكون أنغام موضوع لحني تُعزَف عند نهاية حركة سيمفونية، هي ذاتها تلك التي عزفت في البداية، ولكن دلالتها بالنسبة إلى السامع تكون مختلفة كل الاختلاف. فعندما تُسمَع ثانية، يكون ذلك بعد تطوير الموضوع اللحني وتوسيعه وعرضه في مقابل الموضوعات الأخرى. وبذلك يصبح المستمع الآن شاعرًا بدلالتها التخيلية والتعبيرية على نحو لم يكن يشعر به من قبل. وفضلًا عن ذلك، فبعد أن يحل محل العرض الأصلي للموضوع اللحني عرضٌ آخر بمقام مختلف، أو عندما يُستبعَد تمامًا لكي يفسح الطريق لألحان أخرى، يشعر المستمع بإحساس من التوقع، وبرغبة في سماعه مرة أخرى كما كان في الأصل. وهذا يصدق بوجه خاص، بطبيعة الحال. عندما يكون قد اعتاد أسلوب المؤلف الموسيقي أو القطعة الموسيقية ذاتها، وبالتالي يستطيع أن يتوقع قرب ظهور «الاستعادة الختامية». ويؤدي التوقع إلى خلق إحساس بالإلحاح و«الترقُّب». وعندما يتحقق ما توقعه السامع بعودة الموضوع اللحني، تكتسب التجربة مزيدًا من الحرارة والمتعة. ومن الممكن تقديم وصف مماثل لقراءة الأبيات المتكررة في قصيدة، وغيرها من أمثلة «العَوْد». والأمر الذي يهمنا أن نتذكره هو ذلك المبدأ العام الذي ذكرناه في هذا الفصل من قبل؛ وهو أن الأهمية المالية لعنصر ما تتوقف على السياق الذي يقع فيه، وبالتالي على مكانه في العمل. وليس ما قلناه إلا تطبيقًا لهذا المبدأ على فكرة العَوْد.

وربما كان العَوْد البسيط أقل حدوثًا في الفن من «العَوْد مع التنوع»، الذي تكون فيه العناصر المتكررة مشابهة إلى حد ملحوظ لتلك التي تتمثل في موضع آخر من العمل، مع وجود بعض الاختلاف بينهما في الوقت ذاته. وبعبارة أخرى، فليس الفارق بينهما مقتصرًا على ذلك الفارق المحتوم الذي يرجع إلى اختلاف السياق، بل إن العنصر المتكرر

يتغير هو ذاته إلى حد ما؛ فاللحن يسمع مرة أخرى في إطار القطعة الموسيقية، ولكن أصبح له الآن توزيع أركسترالي مختلف؛ وفي الأقصوصة الشعرية (ballad) المعروفة باسم «لورد راندال»، نجد أن البيت الأخير في كل فقرة، وهو «فأنا تعبت من القنص، وبنفسي أن أرقد»، يطرأ عليه تغيُّر درامي عند نهاية الفقرة الأخيرة فيصبح «فأنا قلبي مريض، وبنفسي أن أرقد». ومن الممكن أن تستخدم نفس الدرجة اللونية في مواضع متعددة من إحدى اللوحات، كما هي الحال عند سيزان والأعمال المبكرة لبيكاسو، ولكن تطرأ تغيُّرات طفيفة على «نغمتها اللونية» tonality.

أما الإيقاع الذي تحدثنا عنه في فصل سابق، فيمثل إما عَوْدًا وإما عَوْدًا مع التنوع. وهو نمط من التأكيد والتوقف، كما هي الحال في الإيقاع الموسيقي أو الوزن الشعري، الذي يتكرر طوال العمل. وفي هذه الحالة بدورها تحدث تنوعات عندما تتكرر هذه العناصر، كما هي الحال في تغيير المركز الإيقاعي syncopation وهو الانتقال المفاجئ، في الموسيقى، إلى تأكيد الجانب الذي لم يكن يؤكد من قبل.

وكما رأينا في مناقشتنا السابقة، فإن الإيقاع بالمعنى الدقيق ليس واسع الانتشار في الفنون البصرية (باستثناء العمارة) بقدر ما هو في الشعر والموسيقى. ومع ذلك فلعل القارئ يذكر أن التصوير والنحت لا ينبغي أن يوصفا بأنهما فنان «لا زمانيان». فعندما تدرك الأعمال المنتمية إلى هذين النوعَين جماليًّا، يتضح أنها سارية في الزمان وخلاله، وتخلق إحساسًا «بالحركة». وهذا راجع إلى أسباب من بينها أسلوب شكلي مشابه جزئيًّا للإيقاع، أعني تأكيد بعض العناصر بالنسبة إلى البعض الآخر، وإن لم يكن ذلك في النمط الثابت المتكرر المعروف في الإيقاع بمعناه الصحيح. هذا التوزيع للتأكيد هو ما يطلق عليه الأستاذ باركر اسم «تدرج المرتبة hierarchy» أو «السيطرة dominance.»[٢٩] وقد تبين من المثل الذي ضربناه من قبل، أن من الممكن تحقيق «السيطرة» في لوحة بعدد من الوسائل المختلفة. أي عن طريق المنظور، والإضاءة وأهمية الموضوع. فعندما يكون هناك عنصر واحد يسيطر على العمل، كالوجه الذي يضاء بنور ألمع من بقية العمل في لوحة لرمبرانت، يكون التنظيم الشكلي هو تنظيم «المركزية centrality».[٣٠] وفي استطاعة

[٢٩] المرجع المذكور من قبل، ص٤٧–٤٨.

[٣٠] قارن جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص١١٢–١١٤.

القارئ أن يتصور دون صعوبة أمثلة لتدرج الرتبة في الروايات والمسرحيات التي يعرفها جيدًا.

ومن أكثر أنواع التنظيم الشكلي شيوعًا، التوازن، أي ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو «يعوِّضه». ومن الممكن استخدام لفظ «التماثل symmetry» للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة، كما هي الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة، داخل لوحة، في نفس الموقع على كلا جانبَي المحور المركزي، ولكن هنا أيضًا ينبغي ألا نغفل، في تعدادنا للمبادئ الشكلية، ذلك الطابع الحقيقي الذي تكون عليه الأعمال الفنية. فالفنانون عادة يتجنبون التكرار الآلي المحض، في استخدامهم للتوازن، كما يتجنبونه في استخدامهم للإيقاع والعود مع التنوع. وعلى ذلك فإن التوازن يتحقق في معظم الأحيان بالتقابل، أي بوضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر، فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له، كاللون «الحار» إزاء اللون «البارد» مثلًا. ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معًا موحَّدة، فوضع الألوان «الحارة» مع «الباردة» يكوِّن نمطًا ممتعًا من الوجهة الحسية. وفي كثير من الأعمال الفنية، نجد العناصر المتوازنة متشابهة في نواحٍ معينة، وغير متشابهة في غيرها؛ ففي «الملك لير» نجد توازيًّا بين علاقة لير ببناته وجلوسستر بأبنائه؛ ففي كلتا الحالتين يَلقى الأب معاملة سيئة من أولاده، وفي كلتا الحالتَين، يجد معاونة من واحد من أولاده. وبطبيعة الحال فإن قصة لير «مسيطرة» على قصة جلوستر، ولكن الأخيرة تمثل صدًى وترديدًا للأولى. وهذا يصدق أيضًا، إلى حد بعيد، على هاملت، ولايرتس Laertes وفورتنبراس Fortinbras.

وأخيرًا، «فالتطور evolution» هو «وحدة عملية تتحكم فيها الأجزاء السابقة في اللاحقة، ويخلق الجميع معًا معنى كليًّا».[٣١] وأوضح مثل لذلك هو تنمية عقدة الرواية في الأدب، حيث تشير العلاقة المتبادلة للحوادث والأسباب إلى الذروة، وتؤدي إلى وقوعها آخر الأمر، كما يتمثل التطور في بعض أعمال الفن غير الأدبي. ومن هذا القبيل قول الأستاذ باركر عن لوحة للفنان إلجريكو، إننا، عندما ننظر إليها «نتتبع حركة درامية عميقة من الجزء الأدنى للصورة إلى جزئها الأعلى».[٣٢]

---

[٣١] باركر، المرجع المذكور من قبل، ص٤٢.

[٣٢] المرجع نفسه ص٤٣.

وبعد أن عددنا هذه الأنواع الرئيسية للتنظيم الشكلي،[٣٣] نستطيع الآن أن ننتقل إلى بحثِ أهم الأسئلة جميعًا، وهو: ما الذي يفعله الشكل في التجربة الجمالية؟ وكيف يسهم في زيادة قيمة هذه التجربة؟

سأبدأ بتقديم عرض موجز للوظائف الجمالية الثلاث للشكل، وهي الوظائف التي ستدور حولها المناقشة: (١) الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحًا مفهومًا موحدًا في نظره. (٢) الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها. (٣) التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة.

(١) كنا حتى الآن نتحدث عن الشكل بوصفه التركيب الكامن في الموضوع الفني أساسًا، ولكن فحص تركيب العمل الفني ليس هو وحده الوسيلة التي يتقرر بواسطتها إن كان ذلك العمل حسن التنظيم من الوجهة الشكلية، بل إن ذلك لا يتحدد، آخر الأمر، إلا عن طريق تجربة أولئك الذين يدركونه جماليًّا؛ وذلك لأن وحدة العمل الفني إنما تناظر وحدة في تجربة المشاهد».[٣٤] فكيف يؤدي الشكل إلى تحقيق هذه الوحدة؟

لقد أشرنا في فصل سابق إلى أنه حين يكون العمل الفني غير مألوف لنا على الإطلاق، كما هي الحال مثلًا بالنسبة إلى قطعة من الموسيقى «الحديثة» فإننا لا نعرف ما «نبحث عنه»، ومن ثَم فإنها تخيفنا وتنفرنا. وعندما نعجز عن التمييز بين ما هو هام وما هو منعدم الأهمية، بحيث لا تبدو القطعة الموسيقية سوى تعاقب من الأصوات، فعندئذٍ لا يكون هناك شيء هام. والأسوأ من ذلك أنه لا يكون هناك شيء طريف يهمنا؛ فالعمل لا يكتسب دلالة في نظرنا إلا عندما نعرف أي أجزائه هي التي ينبغي أن نركز انتباهنا عليها، وكيف تتميز هذه عن العناصر الأقل أهمية. وإذن فمن وظائف الشكل أنه ينبهنا إلى عناصر مختارة معينة، ويجعل المدرك يركز اهتمامه عليها؛ فالتنظيم الشكلي للعمل أشبه بمرشد يعلن في مواضع معينة: «هذا شيء له أهمية خاصة، فلا تدعه يفوتك.» ويعلِّق

---

[٣٣] للاطلاع على تحليلات أكثر تفصيلًا لمبادئ الشكل وعلاقاتها المتبادلة، ينبغي على القارئ الرجوع إلى الكتب الواردة في قائمة المراجع.

[٣٤] باركر، المرجع المذكور من قبل، وننصح الطالب بأن يعيد قراءة القسمين ١–٢ من الفصل الثالث مقترنين بالمناقشة الحالية.

في مواضع أخرى: «هذه فترة انتقالية، أو تمهيد لرفع الستار، أو استراحة هزلية، ومن الممكن أن يستريح الانتباه هنا.» والفارق الوحيد، بطبيعة الحال، أن الشكل يقول ذلك عن طريق ما يفعله، أي بالطريقة التي يضع بها العناصر بعضها بالنسبة إلى البعض، كالهدوء الحالم قبل الذروة، والتوسع في تطوير موضوعات لحنية معينة، وما إلى ذلك.

كذلك ينبغي ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن العناصر الأقل ليست لها دلالة؛ فهي تمهد الطريق للفقرات الرئيسية، أو تؤدي إليها. وكثيرًا ما تكون لها بعض الأهمية في ذاتها. وعلى ذلك فإن التركيب الشكلي للعمل يكون مخلًّا في إحدى حالتين: حين لا تسهم العناصر الأقل أهمية على الإطلاق في تنظيم العمل، ولا تكون لها أهمية في ذاتها، كالأجزاء الانتقالية في محاضرات بعض الأساتذة، وهي الأجزاء التي لا يسجل الطلاب مذكرات فيها، بل يدربون أنفسهم على ألا يسمعوها، وتلك هي البقع الجامدة أو «الميتة» في بعض الأعمال الفنية. أو — في الطرف المضاد — حين تكتسب فترة معينة كان ينبغي أن تكون ثانوية بالقياس إلى الدلالة الكلية للعمل أهمية لا تتناسب معها، «وتطغى» على العمل. فأولئك الذين يعتقدون أن أفضل ما في «ماكبث» هو حديث بورتر Porter وهو ثمل، يقدمون مثلًا لهذه الظاهرة (ولكنا لسنا مضطرين إلى أن نشاركهم رأيهم).

إن أيًّا من مبادئ الشكل يمكنه أن يوضح الأهمية النسبية لعناصر العمل، ولكن مبدأ الترتيب المتدرج هو أوضح الأمثلة عن طريق وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية، يبين للمدرك كيف ينبغي أن يوزع اهتمامه. وكما لاحظنا من قبل فلولا هذا المرشد، لتشتت الانتباه تمامًا، ولما عاد للتجربة عندئذٍ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميز بهما التذوق الجمالي. وبالمثل فإن التطوير نحو قمة يجعلنا ننتبه إلى ما يدرك حاليًا في ضوء دلالته بالنسبة إلى ما سيحدث في المستقبل، وبذلك يصبح الانتباه موجَّهًا نحو الحاضر والمستقبل معًا. «إن الكاتب يدافع عن رأي ثم يضع له في الوقت ذاته تحفظات، ويخلق تأثيرًا ثم يعدِل عنه، حتى يتم في الوقت المناسب استيعابه واستخدامه في الصفحة التي كان مقصودًا أن يظهر فيها».[٣٥]

ولكن ليس يكفي أن ترتب العناصر ترتيبًا متدرجًا. فقد تكون أهميتها النسبية واضحة، ومع ذلك فلو كانت في العمل عناصر أكثر مما ينبغي لما أمكن أن يكون ذلك

---

[٣٥] بيرسي لبوك: صنعة الكتابة الروائية، ص٢٣٤–٢٣٥.

Percy Lubbuck, The Craft of Fiction (N. Y., Scribner’s, n.d).

العمل موضوعًا جماليًّا بالنسبة إلينا. وكثير من العناصر تصبح «أكثر مما ينبغي» عندما تكون أكبر عددًا مما يستطيع الذهن استيعابه والاحتفاظ به في الانتباه. وفي هذا الصدد يقول أرسطو إن الموضوع ذا الحجم الضخم لا يمكن أن يكون جميلًا «إذ إنه لَمَّا كانت العين تعجز عن الإحاطة به كله مرة واحدة، فإن وحدة الكل ومعناه تضيع على المشاهد، كما هي الحال مثلًا لو وجد عمل طوله ألف ميل».[٣٦] كذلك فإننا نعجز عن «الإحاطة بالموضوع كله مرة واحدة» لو كان انسيابه الباطن هائلًا إلى حد لا نستطيع معه تمييز الأجزاء كل عن الآخر. هذا الانهيار في الانتباه يصحبه انهيار في الذاكرة. والواقع أن من الضروري لنا أن نتذكر الأقسام السابقة في عمل ما لو شئنا تذوق دلالتها في الفقرات اللاحقة، كما ينبغي أن نعرف متى تُعرض نتائج حادث معين، ومتى تكون هناك عودة إلى موضوع سابق. فإذا زاد التعقد عن الحد المعقول، فاق حدود ما يمكننا فهمه وتذكره، وتركنا حيارى موزعي النفوس.

لهذا السبب كان التنظيم الصارم الذي يجلبه الشكل ضروريًّا؛ فمن الواجب تخفيف تعقد العمل حسب قدرات المشاهد، ويجب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستبقائها في المخيلة. وأبسط وسيلة شكلية لتحقيق هذه الغاية هي العَوْد؛ إذ لو كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع، لفاقت طاقة الانتباه على الاستيعاب. أما التعرف على ما سبق للمرء أن صادفه، فإنه يثبت تجربة المشاهد. ومن الممكن أن تُبنى عناصر جديدة أخرى حول نواة التشابه هذه. ويرى الأستاذ جوتشوك أن التكرار يحدث أغلب ما يحدث في تلك الفنون المسماة «الزمنية»،[٣٧] كالأدب والموسيقى؛ فالسيمفونية أو الرواية يستغرق تكشُّفها عادةً وقتًا يبلغ من الطول حدًّا لا نستطيع معه «استيعاب الموضوع» ما لم تتكرر الشخصيات والحوادث. وفي القالب الموسيقي المسمى بالروندو Rondo تظل الموسيقى تعود إلى لحن واحد بعد أن تُسمع فقرات مقابلة أو مضادة.

ولكن إذا كان العمل مفرطًا في البساطة، نشأ الموقف المضاد؛ ففي هذه الحالة لا يعود المشاهد مضطرًّا إلى أن يفهم أكثر مما ينبغي، بل أقل مما يكفي لشد انتباهه؛ فالعمل يخلو من الحافز أو التحدي. وقد يكون ذلك راجعًا إلى عوامل أخرى غير الشكل، أي إلى ضيق نطاق الموضوع وقلة أهميته، ولكن الشكل الهزيل، الذي يعجز عن «الكشف عن»

[٣٦] كتاب الشعر، الباب السابع، الموضع المذكور من قبل، ص١١–١٢.

[٣٧] المرجع المذكور من قبل، ص١١١.

الموضوع، قد يكون عاملًا له دوره. وقد يكون من أمثلة البساطة المفرطة، لوحة ماليفيتش Malevich المسماة «أبيض على أبيض White on White».

وفي الأعمال الأشد تعقيدًا، تصبح العناصر مفهومة، لا عن طريق «العَوْد» فحسب، بل بأساليب شكلية أخرى أيضًا؛ فاستمرار إيقاع معيَّن يؤدي إلى تحقيق التماسك لقصيدة أو لقطعة موسيقية؛ وعندما تُعرَض العناصرُ كلٌّ مقابلَ الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد، نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة. وعندما يتخذ عمل فني نمط التطور، لا تكون العناصر الجديدة، عند دخولها لأول مرة، غريبة تمامًا؛ ذلك لأنها تحتل مكانها في سلسلة الحوادث التي خلقت من قبل، ونرى كيف تنشأ مما حدث من قبل. وفضلًا عن ذلك فإن التطور يثير في المدرك توقعات تتطلع إلى الذروة الختامية التي ستظهر في العمل فيما بعد. ويؤدي تحقيق هذه التوقعات إلى توحيد التجربة الجمالية. أما حين لا تتحقق الذروة التطورية، فإن التجربة تتهاوى وتتفكك، ويكون هناك فقدان ملحوظ للقيمة، كما يستطيع أي منا أن يشهد إذا كان قد تتبع رواية أو مسرحية إلى النهاية، ليجد أن الذروة الأخيرة غير معقولة أو متكلفة. وهناك بعض لوحات لرافاييل تعاني من عيب مماثل. ومن هذا القبيل ما يقوله الأستاذ جرين Greene عن لوحة «تتويج العذراء»: «إن الأجزاء العليا والدنيا ... لا يكاد يكون من الممكن الجمع بينها عن طريق النظرة الصاعدة للنظارة.»[٣٨] الذين تصورهم اللوحة.

وإذا كنت قد تحدثت عن التوحيد الشكلي عن طريق تنظيم المادة والموضوع، فإن هذا التوحيد يمكن أن يتحقق أيضًا بتنظيم العناصر التعبيرية للعمل؛ فالقصيد النغمي أو قطعة الموسيقى الانطباعية قد تبدو مفتقرة إلى التركيب الواضح المباشر الموسيقى القرن الثامن عشر. ومع ذلك فإن هذه الأعمال ليست مفككة مختلطة، بل هي في كثير من الأحيان موحدة بفضل جو شائع معين يخيم على العمل الموسيقي بأسره، بحيث إن ما يسمعه المستمع في أية لحظة معينة يتسم بالألفة الناتجة عن تشابهه الانفعالي مع بقية العمل.

(٢) ولو لم يكن الشكل يوجه إدراكنا وينظمه، لكان التذوق مستحيلًا. غير أن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل؛ فالشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل إنه يزيد من جاذبيتها ويؤكدها؛ إذ

[٣٨] المرجع المذكور من قبل، ص٢١٨. واللوحة واردة في ص٦٠٦ من ذلك الكتاب.

إن ما لا يلفت النظر إليه وهو منفرد يستحوذ على اهتمامنا حين يوضع مع العناصر الأخرى وفي مقابلها. فلنتناول في هذا الصدد أكثر الأمثلة بدائية؛ فاللون الذي هو في ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية، يصبح موضوعًا دراميًّا متألقًا حين يوضع داخل النمط الذي تكوِّنه لوحة. ولولا الشكل لكانت المادة الحسية ضئيلة الأهمية، ولَمَا كان للموضوع الذي يعالجه العمل إلا قدر ضئيل من الإثارة، لا يزيد عن ذلك القدر الذي يثيره فينا عادة «أنموذجه» المنتمي إلى مجال الحياة الواقعية، ولكانت الأفكار التي يعرضها العمل مبهمة، والانفعالات التي يعبر عنها متكلفة. فلا بد أن يحيا الشكل داخل كل عنصر من عناصر العمل، ويشيع فيها روحه، ويجعل كل منها يدعم الآخر ويؤكده.

ومن الممكن أن تُستخدم كل الأساليب الشكلية، فرادى أو متجمعة، في «إظهار» ما هو في العمل. فالتوازن يؤكد الصفات الحسية للون والصوت؛ والذروة المتطورة للمسرحية تبرز فهمًا معينًا للشخصية الإنسانية والمصير الإنساني. والعَوْد البسيط أو العَوْد مع التنوع يخلق تأثيرًا انفعاليًّا تراكميًّا. وهكذا ينبهنا الناقد الشيكسبيري جرانفيل-باركر إلى تكرار اللفظ المجازي weed (عشب ضار) في مسرحية «هاملت»؛ فاللفظ يظهر في بداية المسرحية، في مناجاة هاملت لذاته. وهو يعبر عن اشمئزازه من الشر في العالم بأن يصف العالم بأنه «بستان لم يطهر من عشبه الضار ينمو حتى يبلغ أشده.» (١، ٢). وفيما بعد، حين يحث أمه على تجنب كاوديوس، يستخدم نفس اللفظ لكي يرمز إلى خطيئتهما. فهو يبتهل إليها ألا «تنثر سمادًا على العشب الضار لتزيده ثباتًا وتأصلًا».[٣٩] ويدل تكرار اللفظ على نقمة هاملت، كما يضيف مزيدًا من التأكيد إلى إلحاحه الذي كان إلحاح اليائس بحق.

ولنحاول أن تحدد أي أنواع الشكل يتضمنه المثال الآتي: «في لوحة جوتو Giotto: موت القديس فرانسيس، يفيد تنظيم الشخصيات، المصورة حول الجسد الأفقي على نحو يؤدي في إيقاعات بطيئة عميقة نحو رأس القديس التي تحيطها هالة مقدسة، في توزيع الحزن العميق المادي الذي تعبر عنه كل شخصية وكل جماعة موجودة تعبيرًا مختلفًا، وفي إبراز هذا الحزن بصورة أكثر فعالية»[٤٠] (انظر اللوحة رقم ٢٣).

---

[٣٩] هارلي جرانفيل-باركر: مدخل إلى هاملت. ص١٨٧-١٨٨.

Harley Granville-Barker, Preface to Hamlet (N. Y., Hill and Wang, 1957).

[٤٠] جوتشوك، المرجع المذكور من قبل، ص١٢٧.

ومع ذلك فمن السذاجة والخطأ السعي إلى إجراء تطبيق آلي لمبادئ الشكل في كل عمل فني. ولنذكر أن مقولات العَوْد، والترتيب المتدرج، والتوازن ... إلخ، ليست إلا معاني موجهة لتحليل أعمال محددة. وليس في وسعنا أن نستخدمها إلا إلى المدى الذي تساعد فيه على كشف التركيب الشكلي للعمل. وهذا التركيب الشكلي يكشف عادة عن تأثير واحدة أو أكثر من المقولات العامة، ولكنه لا بد أن يكون فرديًّا، شأنه شأن المادة والموضوع والطابع التعبيري، وهي العناصر التي يضفي عليها ذلك التركيب شكلًا وقالبًا.

ولو احترمنا فردانية العمل، لتجنبنا أيضًا وضع مبادئ قبلية a priori بشأن ما يستطيع الفنانون وما لا يستطيعون القيام به في استخدامهم للشكل. والواقع أن الإغراء على وضع مثل هذه القواعد أقوى عند مناقشة الشكل منه عند مناقشة الموضوع، ولكنه لا يقل خطرًا عن القواعد المتعلقة بالمادة، والتي تحدثنا عنها من قبل.

فلنتأمل تأكيدًا مثل: «إن الشرط الدائم، بالنسبة إلى أي نوع من الكتابة الواسعة الخيال، هو بلوغ تأثير موحد، وضرورة استبعاد التفصيلات الخارجة عن المطلوب.»[٤١] هذا يبدو شرطًا لا غبار عليه، بل إن من الممكن أن يعد مجرد نتيجة مترتبة على مبدأ «الوحدة في التنوع»، ولكن، ما هو «الخارج عن المطلوب في العمل الفني؟ إن جزءًا كبيرًا من رواية ترسترام شاندي Tristram Shandy للكاتب سترن Sterne يتألف من استطرادات بعيدة عن الموضوع الرئيسي الواضح؛ وهو تاريخ حياة البطل. وهكذا تجد نقطة غير متعلقة بالموضوع تؤدي إلى أخرى، وهذه إلى ثالثة، وتزداد هذه النقاط نموًّا حتى تبلغ أبعادًا ضخمًا، بل إن الوقائع المسرودة التي تبعد انتباهنا عن الموضوع الرئيسي لا تؤدي فقط إلى إلقاء ظل من الغموض على اهتمامنا بحياة شاندي، بل إن طولها، والتقطع المستمر فيها، يبلغان حدًّا نعجز معه حتى عن تذكر الطريقة التي بدأت بها هذه الاستطرادات ذاتها. فمن المحال إذن أن تكون هناك «تفصيلات خارجة عن المطلوب»، أكثر مما نجد في هذا العمل، ولكن هل يترتب على ذلك أن «ترسترام شاندي» عمل أدبي رديء إلى حد ميئوس منه؟ كلا، البتة. فهذا العمل يُعَد من أروع الأعمال الكوميدية في الأدب الإنجليزي

[٤١] هيلين باركهيرست: «الجمال»، ص١٦٣.

Helen H. Parkhurst, Beauty (London, Douglas, 1931), p. 163.

(وعليك أن تقرأ بنفسك «ترسترام شاندي» لكي تتحقق من هذا الحكم، ولكي تحقق هدفًا آخر لا يقل في أهميته عن الهدف السابق، وهو الاستمتاع بواحد من أفضل الكتب المضحكة التي كتبت على الإطلاق)؛ فالمسألة هي أن هذه الفقرات الخارجة عن المطلوب، أساسية بالنسبة إلى الجو المنطلق المتحرر للكتاب. وهي تمتعنا إلى حد تخلى معه عن البحث عن «الوحدة» بمعناها «المعتاد» (ويداعبنا سترن في هذا الموضوع حين يقول ساخرًا إنه يبذل جهدًا مضنيًا «لكي يحتفظ بكل شيء متماسكًا في مخيلة القارئ») وعندئذٍ نستطيع تذوق ما في العمل من ابتعاد عن المعقولية وعن الجد والوقار. وليس معنى ذلك أن الأعمال الفنية لا تتضمن أحيانًا «تفصيلات خارجة عن الموضوع» أو أن «التفصيل الخارج عن الموضوع» شيء مرغوب فيه، بل إن ما أحاول إثباته هو أن ما هو متعلق بالموضوع، وما هو «خارج» عنه يتوقف على الطبيعة الخاصة للعمل المعين. فرواية «ترسترام شاندي»، شأنها شأن كثير من الكتابات الهزلية، تزدهر بفضل «الخروج عن الموضوع». والشكل الذي يبدو مفكَّكًا فيها هو عنصر أساسي في قيمتها.

ولأضرب مثلًا آخر أكثر جدية، وأهم من الوجهة التاريخية. فقد رأينا أن أرسطو يؤكد في كتاب الشعر أن الحوادث في التراجيديا ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقًا كارتباط «العلة بالمعلول»، بحيث تسفر آخر الأمر عن الذروة المحتومة. كما رأينا أيضًا أهمية التطور الشكلي بوصفه وسيلة لتوحيد العمل الفني وجمع أطراف تجربة المشاهد. على أن أرسطو يمضي بعد ذلك قائلًا إنَّ «تكشُّف العقدة ... ينبغي أن ينشأ عن العقدة ذاتها، فمن الواجب ألا يحدث بفعل إله مصطنع.»[٤٢] وهو يضرب لهذا النوع الأخير من العقدة مثلًا بمسرحية «ميديا» ليوريبيدس؛ ففي نهاية هذه المسرحية، تظهر فجأة، ودون تفسير، عربة مجنَّحة تنقذ البطلة بعد أن قتلت أطفالها. وهنا أيضًا ينبغي أن نتساءل: هل يسهم هذا التركيب الشكلي، الذي يبدو غير متماسك، بأي شيء في الدلالة التعبيرية للعمل؟ هناك تفسير معقول يؤدي إلى القول بأن هذا بعينه هو ما يفعله؛ فهو يؤكد بصورة درامية واضحة ذلك المعنى الرئيسي في المسرحية، وهو أن «الأشياء البدائية في

[٤٢] كتاب الشعر، ١٥؛ المرجع المذكور من قبل، ص٢٠. (ملحوظة للمترجم: التعبير الأخير ترجمة للفظ deus ex machina ويدل على أية قوة خفية لم يكن لها وجود في الأصل، ويلجأ إليها المؤلف خصيصًا لكي يتخلص بطريقة مصطنعة من موقف معقد وصل إليه عمله الفني).

الكون ... غير معقولة».[٤٣] «إن العربة السحرية إنما هي لمحة مخيفة ... مما يوجد في الكون من قوى لا نستطيع فهمها أو السيطرة عليها».[٤٤] ومن هنا فإن الذروة تضفي على «ميديا» النوع الخاص بها من «الوحدة». وسأضرب مثلًا آخر معاصرًا هو قصة سارتر القصيرة «الجدار»، التي تُعَد خاتمتها الممتنعة غير المتوقعة على الإطلاق، صورة مصغرة لتلك اللامعقولية التي يتسم بها كل مسعى أخلاقي.

وهناك مسألة أخرى ينبغي التنبيه إليها؛ ففي الأمثلة التي تحدثنا عنها الآن، لم يتجاهل الفنانون المبادئ الشائعة للشكل أو يرفضوها، بل إن هذه الأعمال تفترض مقدمًا تلك المبادئ بمعنًى هام؛ ذلك لأن قوة هذه الأعمال بأسرها تتوقف على نوع من الانحراف الجذري عن الأنواع المعتادة من الشكل، إذ نجد أنفسنا إزاء مجموعة من الاستطرادات، أو إزاء عربة مجنحة، حيث كنا نتوقع سردًا مرتبًا أو نهاية قابلة للتنبؤ، فهذه الأعمال إذن تستغل مبادئ الشكل، وتستخدمها عن طريق تحديها، وعلى هذا النحو تحقق غرضها. ولولا معايير الشكل التي نشعر بها شعورًا ضمنيًّا، لما أدركنا ما تتصف به هذه الأعمال من امتناع، سواء أكانت كوميدية أم تراجيدية، بل إن مؤلف «شاندي» يحرص على تذكيرنا بهذه المبادئ؛ إذ يتحدث عن «ذلك الاتزان والتعادل الضروري ... بين فصل وآخر، الذي يسفر عن اتخاذ العمل الكامل أبعادًا سليمة، ويؤدي إلى إضفاء الانسجام عليه»، ومع ذلك فإن السرد يستمر بنفس الطريقة المختلطة المضطربة التي كان يسير عليها من قبل.

وبالمثل فإن لوحة جويا المحفورة «حادث في حلبة المصارعة في مدريد» (انظر اللوحة رقم ٢٤) تفتقر تمامًا إلى التماثل؛ إذ إن مركز الاهتمام — وهو الرجل الذي يحمله الثور على قرنيه — في أقصى الطرف الأيمن، على حين لا يكاد يعرض أي شيء في الجانب الأيسر. ومع ذلك فإن هذا الافتقار الواضح، المريع، إلى التوازن، يؤدي إلى تأكيد الموضوع المخيف؛ فالمركزية لا تتحقق بتجاهل التوازن تمامًا، بل بانحراف عنيف عن التوازن. وهنا أيضًا يتوقف التأثير على معرفة المشاهد الضمنية بالأساليب المألوفة للشكل.

وسوف أستشهد بمثل آخر لكي أبين كيف يستطيع الشكل، أن يؤكد أهمية موضوع العمل الفني، ويحدث تأثيرًا انفعاليًّا قويًّا، فها هي ذي الفقرة التي تعد ذروة رواية

[٤٣] هـ. د. ف. كيتو: التراجيديا الإغريقية، ص٢٠٨.

H. D. F. Kitto, Greek Tragedy (Garden City, Doubleday, 1914).

[٤٤] المرجع نفسه، ص٢٠٩.

جراهام جرين: «هذه البندقية للإيجار This Gun for Hire» والتي تصف موت الشخصية الرئيسية، وهي السفاح المجرم ريفن Raven.

«لم تكن يده (أي ماذر Mather، وهو شرطي) طليقة لتصل إلى مسدسه عندما استدار ريفن. فظل واقفًا يدور حول نفسه خارج النافذة ... وكان هدفًا أعزل لمسدس ريفن. وأخذ ريفن يرقبه بعينَين مبتهجتَين، محاولًا أن يحكم التصويب نحوه. ولم تكن طلقة صعبة، ولكن كان يبدو كما لو كان قد فقد اهتمامه بالقتل. لم يكن يشعر إلا بألم ويأس كان أقرب إلى السأم التام منه إلى أي شيء آخر. ولم يستطع أن يستجمع أي قدر من المرارة إزاء الخيانة التي لحقت به؛ فقد كانت هذه النهاية مقدَّرة له منذ ولادته، أن يخونه كل شخص واحدًا بعد الآخر (أوصاف أخرى لأفكار ريفن). فأخذ يصوب ببطء، وبذهن شارد، وبشعور غريب من الإذلال ... إن المشكلة الوحيدة، بعد أن تكون قد وُلِدتَ، هي أن تخرج من الحياة بطريقة أنظف وأسرع من تلك التي دخلت بها إليها. ولأول مرة طافت بذهنه فكرة انتحار أمه بلا مرارة، وهو يُحكم التصويب آخر الأمر بتردد وعلى كُره منه، في الوقت الذي أطلق فيه سوندرز الرصاص عليه من الخلف من خلال الباب المفتوح.»[٤٥]

إن استعمالات الشكل متنوعة متعددة إلى أبعد حد. وليس في استطاعتنا التعبير عنها جميعًا، كما ينبغي ألا نتوقع أن تكشف لنا الأعمال الفنية الكبرى عن كل نماذجها الشكلية على الفور، ولكنا إذا جمعنا بين مبادئ الشكل. وبين الحساسية المرهفة لتنوعاتها وتجمعاتها في أعمال محددة، أصبحنا بالتدريج أقدر على تذوق هذا العنصر الذي هو أكثر عناصر الفن عمقًا وخفاءً.

(٣) إن وصف القيمة الجمالية للشكل في ذاته ليس بالأمر الهين، ولهذا السبب كانت نظريات الشكليين، مثل فراي في الفنون البصرية وهانسليك في الموسيقى، تبدو في كثير من الأحيان غير مُرضية على الإطلاق؛ فهي تقول الكثير عن «العلاقات الشكلية» أو «الشكل ذي الدلالة» منفصلًا عن موضوع العمل الفني، ولكنها لا تستطيع أن تقدم إلينا أوصافًا دقيقة لهذه الأنماط. وهكذا يعترف هانسليك بأن «من العسير إلى أبعد حد تعريف هذا الجمال الموسيقي القائم بذاته، والذي ينفرد به هذا الفن».[٤٦] وفضلًا عن ذلك فإن الشكل

---

[٤٥] جراهام جرين: هذه البندقية للإيجار، ص١٤٦.

Graham Greene, This Gun for Hire (London, Heinemann, n.d).

[٤٦] المرجع المذكور من قبل، ص٧٠.

كما قلنا من قبل ليس إلا عنصرًا واحدًا من العناصر الداخلة في تكوين العمل العيني، ومن ثَم كان في حكم المستحيل أن نناقش قيم الشكل منظورًا إليه بمعزل عن العناصر الأخرى.

ومع ذلك فليس في وسع أحد أن يشك في أن الشكل في ذاته يتسم بالقيمة الجمالية؛ فالتوازن لا يقتصر على تيسير الإدراك وإبراز القيم الحسية والتعبيرية، بل إنه في ذاته بهيج وممتع. والدليل على ذلك شعورنا بعدم الرضا حين نرى ألوانًا أو كتلًا غير متوازنة (بدون سبب، جمالي معقول). ومن الممكن أن نتذوق نمطًا من الألحان والرموز المتشابكة، وكذلك ما يتسم به التصميم الشكلي من بساطة وإحكام، وما يتصف به العمل من وحدة وثيقة. ولو كنت قد بذلت أية محاولة للكتابة قصة أو قطعة موسيقية، لأدركت مدى صعوبة الانتقال بطريقة طبيعية يسيرة بين الأجزاء الرئيسية للعمل. وعندئذٍ يمكنك أن تكون أعظم تقديرًا لتلك البراعة والسهولة التي يتحقق بها مثل هذا الانتقال في الأعمال الفنية الجديدة. مثل هذا الانسياب في التنظيم يمثل نوعًا آخر من القيمة الشكلية.

وعندما يختار المؤلف الموسيقيُّ نمطًا شكليًّا تقليديًّا مثل السوناتا، فإنه يستخدم طرقًا معينة معروفة في التنظيم والتحوير الموسيقي. ولما كان السامع يستطيع أن يتنبأ إلى حد معقول بالمجرى الذي ستتخذه الموسيقى، فإنه يستطيع أن يستمع إلى الموسيقى بانتباه؛ وأن يستجمع أطرافها في مخيلته. وقد ناقشنا هذه الوظيفة للشكل تحت رقم (١) من قبل.[٤٧] ولكن، لنضف إلى ذلك أنه حين لا تسير الموسيقى بدقة في الطريق الذي تفرضه التقاليد السائدة، فإن الشكل يصبح مثيرًا في ذاته إذ إن إعاقة توقعات المستمع أو إحباطها مؤقتًا هو أمر يثير الدهشة والاهتمام؛ «فالمؤلف الموسيقي يتلاعب بالتوقعات الضمنية للسامع، إن جاز هذا التعبير».[٤٨] وهكذا فإن العمل الموسيقي قد ينحرف فجأة عن مفتاحه أو إيقاعه المستقر، أو قد يدخل التنافر فجأة ليضيف تنوعًا. وقد كتب الناقد الموسيقي الكبير، السير دونالد توفي، يقول في تحليله لمطلع الحركة الأولى من سيمفونية «إيرويكا» (البطولة) لبيتهوفن: حين تدخل الفيولينات بنغمة عالية سريعة النبض، تظهر سحابة من الغموض تغشى الهارمونية (أو التوافق) … وعليك دائمًا أن تذكر هذه السحابة، أيًّا

---

[٤٧] انظر ص٣٦٢–٣٦٧ من قبل.

[٤٨] لينارد ماير: «الانفعال والمعنى في الموسيقى» ص١٥٢.

Leonard B. Meyer, Emotion and Meaning in Music (Univ. of Chicago Press, 1957).

كان ما تستمع به أو تفتقده في سيمفونية الإيرويكا؛ فهي تؤدي فيما بعد إلى ضربة من أغرب الضربات الدرامية وأعمقها في تاريخ الموسيقى بأسره؛[٤٩] ذلك لأنه حين يبدو، خلال هذه الحركة فيما بعد، أن الاستعادة موشكة على الحدوث في المقام الأساسي، تعود السحابة الصغيرة. «وتتبدد السحابة في اتجاه جديد، وتظهر الشمس في واحد من المقامين اللذين تُعَد صفتهما الوحيدة هي أنهما نقيضان تمامًا للمقام الأساسي الذي تم الرجوع إليه بعد كل هذا الترقب».[٥٠] ثم يُسمَع المقام المناقض الآخر، وأخيرًا يعود المقام الأساسي، وتستأنف الموسيقى أخيرًا سيرها المعتاد. فهل ترى، حتى لو لم تكن تعرف هذه القطعة الموسيقية ذاتها، إلى أي حد يوحي هذا التحليل بالشك، والترقب، وأخيرًا الرضاء الذي يمكن أن تبعثه طريقة استخدام الشكل؟

وبطبيعة الحال، فإن المهارة والخيال الخصب في استخدام الشكل ليسا بكافيَين؛ فلا بد أن يتم العمل بالقوة في الأبعاد الأخرى بدورها، وإلا لقلنا عنه إنه «فارغ» أو «متكلف»، وربما وصفناه بأنه «يخاطب العقل وحده»، ولكن هذا اتهام لا يمكن أن يوجه إلى سيمفونية «الإيرويكا»؛ فهي مثال للطريقة التي يمكن بها الجمع بين القيمة الكامنة للشكل وقيمة العناصر الأخرى، وهي تبين إلى أي حد يمكن أن تتمشى القيمة الكامنة للشكل مع وظائف الجمالية الأخرى.

«إن الشكل ... لا يجتذب من كان غير منتبه، فهذا الأخير لا يكتسب من العمل إلا إحساسًا غامضًا ... وهو لا يتوقف لكي يفحص الأجزاء أو يقدر علاقتها ... ولكن جمال الشكل هو ما يجتذب الطبيعة الحالية بوجه خاص، وهو بعيد عن سذاجة الإثارة المفتقرة إلى الشكل بقدر ما هو بعيد عن الانطلاق الانفعالي لحلم اليقظة.»[٥١]

فما الذي يجعل الناس، عادة، أقل حساسية بالشكل منهم بكل الأبعاد الأخرى للفن؟ إن الناس يستجيبون للطابع الحسي للمادة ويستمتعون به، وللأهمية الدرامية للموضوع، وللانفعالات والأفكار الأوضح ظهورًا، التي يعبر عنها العمل الفني. فلماذا لم يكن الشكل

---

[٤٩] دونالد توفي: أبحاث في التحليل الموسيقي. المجلد الأول ص٣٠.

Donald F. Tovey, Essays in Musical Analysis (Oxford U.P., 1935).

[٥٠] المرجع نفسه، ص٣١.

[٥١] سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص٧٤.

يعني، في نظر الكثير من الناس، أكثر من ترتيب الأجزاء من حيث ما يأتي «قبل وبعد»، أو «أعلى وأدنى»؟ في رأيي أن لذلك سببين:

(١) إن الفقرة التي اقتبسناها منذ قليل تنطوي ضمنًا على السبب الأول، وهو أن تذوق الشكل يقتضي انتباهًا عميقًا واعيًا؛ فالعلاقات الشكلية تمتد في جميع أرجاء العمل بأسره. ولو شئنا أن نعقلها، وهو لفظ يعني حرفيًّا «أن نربط أطرافها معًا»، لوجب أن يُربَط ما يُدرَك في أية لحظة بعينها بما حدث من قبل وما سيحدث فيما بعد. فمن الواجب ألا ندع أحد فصول الرواية، أو أحد ألحان القطعة الموسيقية، أو إحدى المساحات اللونية في لوحة، تختفي عن وعينا بعد إدراكنا لها واستمتاعنا بها، بل ينبغي الاحتفاظ بها في الذاكرة نظرًا إلى ما تبشر به بالنسبة إلى الحياة المقبلة للعمل. ولا بد لنا في الوقت ذاته من أن نترقب المستقبل، ونتوقع الذروة أو عودة نغمة القرار، وهي كلها أمور لا تدرك الآن، ولكنها تضفي دلالةً على ما يُرى أو يُسمع الآن بالفعل.

«إن الوحدة هدف ينبغي تحقيقه ... وليس الموضوع الجمالي وحدة سهلة في متناول اليد»،[٥٢] بل ينبغي أن تُكتسب هذه الوحدة بانتباه لا يتحول، وذاكرة رحبة، وترقُّب يقظ. ولولا ذلك لتداعى الموضوع الجمالي، ولأصبحت تجربتنا «حلم يقظة نعسان تتخلله سورات عصبية».

والذي يحدث عادة، لو كنا نبدي أي انتباه بالعمل، هو أننا نستطيع التعرف على نفس الشخصية في مواضع متعددة في الرواية، أو على اللحن حين يعود مرة أخرى، ولكن هذا القدر وحده من الانتباه لا يكفي إلا لجعل تجربة العمل مفككة مشتتة، لا ترتبط أجزاؤها معًا إلا ارتباط واهيًا. وقد لا نشعر بذلك عن وعي لو كان اهتمامنا منصبًّا على كل من المراحل المتعاقبة في رواية فحسب، ولكن قيمة التجربة تزداد إلى حد هائل لو كانت أشد إحكامًا ووثاقة. ولنستمع إلى قول الناقد «لبوك Lubbock» وهو يصف رواية «مدام بوفاري»: «إن الكتاب ليس سلسلة من الوقائع، وإنما هو صورة (image) واحدة».[٥٣] ولا شك أن الشعور عن وعي بهذه الوحدة كفيل بإلقاء ضوء جديد على

---

[٥٢] موريس: «العملية الجمالية»، ص٢١.

Morris, The Aesthetic Process.

[٥٣] المرجع المذكور من قبل، ص٦٢.

«القصة» والشخصيات، حتى لو كانت هذه بعض الأهمية في ذاتها بدون معرفة «الصورة image» التي يتضمنها الكتاب. كما أن الإشارات المتكررة إلى الحوت الأبيض في رواية «موبي ديك» تكشف عن دلالة هذا الرمز، وينبغي تذكر كل من هذه الإشارات لكي تضاف إلى ما سيأتي من إيحاءات بمعناه، بحيث يصبح المعنى في آخر الأمر غنيًّا متنوعًا وقد لا يظهر هذا المعنى بوضوح تام أبدًا، ولكن هذا يسهم في ذاته في جو الغموض المخيم على الكتاب.[٥٤]

فامتداد الشكل عبر المعمل الفني بأسره، وما يتسم به من تعقد شديد، هو الذي يؤدي في كثير من الأحيان إلى تجاهله. ولا بد لتذوق الشكل من تجربة متكررة بالعمل من أجل تكوين «ألفة»[٥٥] به. وفضلًا عن ذلك فمن الواجب في كثير من الأحيان الاستعانة بتحليل نقدي؛ فقد كشف لنا «توفي» عن العلاقات بين نقطتين تفصل بينهما مسافة كبيرة في حركة سيمفونية طويلة،[٥٦] كما شرح جرانفيل باركر دلالة تكرار لفظ واحد يفصل بين وروده في المرة الأولى وورده في المرة الثانية أكثر من فصلين كاملين في مسرحية أطول من المسرحيات التي أُلفت.[٥٧] ويتساءل جرانفيل-باركر: «ولكن هل سيدرك المستمع المنتبه العادي هذا الارتباط الموزع على مدى ما يربو على نصف طول الرواية؟»[٥٨] والجواب هو أنه قد لا يفعل ذلك حتى يرى النقاد المنتبهون بدلًا منه، وبذلك يمكنونه من أن يرى بنفسه.

(٢) الشكل هو على وجه العموم، أكثر جوانب الفن خفاءً، فكثيرًا ما يكون للعناصر الحسية جاذبية واضحة، إذ إنها أشبه بما نراه خارج نطاق الفن، في غروب الشمس، وفي ملابس الناس. كذلك فإن الموضوع الذي يعالج العمل الفني يمكن فهمه والاستمتاع به لأنه مشابه «للحياة الواقعية»، وإن كان عادة أكثر إثارة منها — كما هي الحال في رحلة إلى «جزيرة الكنز» وما إلى ذلك. وبالمثل يحدث العَوْد، والتوازن، وغيرهما من أنواع الصورة، خارج نطاق الفن، ولكن ذلك لا يكون بالتعقد والثراء الذي يتسمان به

[٥٤] انظر: أ. ك. براون: «الايقاع في الرواية» ص٥٥–٥٧.

[٥٥] انظر القسم الثاني من الفصل الثالث من قبل.

[٥٦] انظر ص٣٦٤-٣٦٥ من قبل.

[٥٧] انظر ص٣٥٨ من قبل.

[٥٨] المرجع المذكور من قبل، ص١٨٨.

في الأعمال الفنية الكبرى، فالنسيج المحكم القطعة من الموسيقى البوليفونية، والتنظيم التفصيلي لرواية «يوليسيز»، لويس، والنمط الذي تكوِّنه لوحة «غير موضوعية»، مثل لوحة «تكوين» لموهولي-ناجي Moholy-Nagy (انظر اللوحة رقم ٢٠)؛ كل هذه أمور ليس لها مقابل في الطبيعة. ولهذا السبب كان الشكليون في نظرية الفن، مثل «بل»، وفراي، وهانسليك، من أصحاب النزعة الخالصة purists أيضًا: فهم يرون أن الشكل الفني لا يمكن أن يُدرك ويُتذوق إلا بشروطه الخاصة وعلى أرضه الخاصة، فمن المحال أن يترجم إلى كلمات، أو على أي نحو آخر.

ومن هنا فإن الاستمتاع بقيم الشكل يقتضي، كما يقول سانتيانا، بصيرة «جمالية على التخصيص». فلا بد أن يكون المشاهد قادرًا على الاستجابة حتى لو لم تكن تجربته غير الجمالية قد هيأته لذلك. ولا بد أن يكون قادرًا على إدراك ما هو مميز للفن، وبالتالي ما هو مختلف عن أي شيء آخر، والاستمتاع به. ولكي تتحقق هذه الغاية، فلا بد أيضًا من الألفة بالعمل، والانتباه الدقيق، والاستعانة بالتحليل النقدي في مختلف الفنون. غير أن مجرد تنظيم العمل في إطار شكلي من نوع «أ ب أ» وما شابهه ليس كافيًا، بل إن من الواجب أن تُدمَج المعرفة المكتسبة من مثل هذا التحليل في نفس عملية رؤية العمل والاستماع إليه. ولو ظلت هذه المعرفة خارجة عن نطاق الإدراك الجمالي، ولم تجعل العمل موضوعًا أغنى وأقوى دلالة، لكانت تهدم نفسها بنفسها. وبالمثل فإن تحليل الشكل ينبغي أن يعترف بحدوده التي لا يتعداها؛ فالشكل لا يكون أبدًا بديلًا عن التصميم الفريد للعمل. وقد تستطيع الكلمات أن تساعدنا ولكنها لا يمكن أن تكون كافية أبدًا.

وربما كان أول ما ينبغي عمله هو معرفة طبيعة الشكل، وإدراك أن الشكل في الفن ينطوي على أكثر بكثير من مجرد تعاقب الأجزاء واحدًا تلو الآخر. وآمل أن تكون مناقشتنا هذه قد أسهمت في تحقيق هذا الفهم.

المراجع

(⋆) ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٦٢–٨٨، ٢٣٥–٢٥٧، ٣٥٧–٣٧٨.

(⋆) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص١٨٢–٢٠٨، ٢٦٢–٢٧٦، ٢٨٥–٢٩٠.

(⋆) فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص١٧٥–١٨٤، ٣١٢–٣٤٤، ٤١٩–٤٥٤، ٤٦٣–٥٤٢.

ديوي: الفن بوصفه تجربة. الفصول من ٧ إلى ١٠.

جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي. الفصلان ٤، ٥.

جرين: الفنون وفن النقد. الفصول من ١ إلى ١١.

Greene, The Arts and the Art of Criticism.

هرنج، فرانسس: «اللمس – الحاسة المنسية» مقال.

Herring, Frences W., “Touch: The Neglected Sense,” J. of Ae. and Art Cr., vol. VII, pp. 199–215.

لبوك، بيرسي: «صنعة الكتابة الروائية».

Lubbuck, Percy, The Craft of Fiction (N. Y., Viking, 1957)

ماير، لينارد: الانفعال والمعنى في الموسيقى.

Meyer, Leonard B., Emotion and Meaning in Music (Univ. of Chicago Press, 1957).

مور، جيرد: «العمل الفني ومادته» (مقال).

Moore, Jared S., “The Work of Art and its Material,” J. of Ae. & Art Cr., vol. VI, pp, 331–338.

موير، إدوين: تركيب الرواية.

Muir, Edwin, The Structure of the Novel (London, Hogarth, 1928).

مونرو، توماس: «الفنون وعلاقاتها المتبادلة». الفصل السابع.

Munro, Thomas, The Arts and their Interrelations (N. Y., Liberal Arts, 1951).

مونرو، توماس: نحو نظرة علمية إلى الإستطيقا.

المجلد الأول، الفصول ٢، ٤، ٥.

Toward Science in Aesthetics (N. Y., Liberal Arts, 1956).

باركر، ديويت: تحليل الفن.

Parker, De Witt H., The Analysis of Art (Yale U.P., 1926).

بيبر، ستيفن: مبادئ التذوق الجمالي. الفصول ٣–٥، ٨.

Pepper, Stephen C., Principles of Art Appreciation (N. Y., Harcourt, Brace, 1949).

برول الحكم الجمالي. الفصل ٥–٩.

Prall, Aesthetic Judgment.

سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال. الجزءان ٢، ٣.

Santayana, George, The Sense of Beauty (N. Y., Scribrer's, 1936).

توفي، دونالد: دراسات في التحليل الموسيقي.

Tovey, Donald F., Essays in Musical Analysis (N. Y., Oxford U.P., 1935, 1936, 1937).

أسئلة

(١) اختبِر بعض الأعمال الفنية الخاصة التي يقال عنها في كثير من الأحيان إنها تفتقر إلى الجاذبية الحسية، مثل روايات درايزر، والموسيقى المتأخرة لشونبرج. هل تعتقد أن هذه الأحكام صحيحة؟ وهل تعد «رتابة» المادة الحسية ضرورة لا غناء عنها من أجل القيمة الجمالية لهذه الأعمال؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل «الرتابة» الفنية عيب في العمل، أم أن العنصر المادي ينقص من قيمة هذه الأعمال؟

(٢) هل تعتقد أن أنواع الشكل التي عرضت في هذا الفصل يمكن أن تساعد في تحليل أعمال خاصة، أم أنها أكثر تجريدًا من أن تفي بهذا الغرض؟

(٣) هل توافق على رأي جوتشوك القائل إن التكرار يحدث أغلب ما يحدث في الفنون «الزمنية»؟ هل تستطيع ضرب أمثلة؟ وهل يمكنك ضرب أمثلة للتكرار في الفنون المكانية»؟

(٤) ادرس تحليلات الشكل في الرواية، في كتابي لبوك وموير المذكورين في قائمة المراجع. هل تعتقد أن الشكل له في الرواية نفس أهميته في الشعر والموسيقى والتصوير؟

(٥) ادرس تحليلات توفي النقدية للمؤلفات الموسيقية، في القراءات المشار إليها في المراجع (واستمع إلى الموسيقى أيضًا). هل تعتقد أن توفي يمكن أن يُتهم «بالقتل من أجل التشريح»؟ وإن لم يكن، فلمَ؟

(٦) هل تجد، في تجربتك الخاصة، أن تذوق الشكل أقل أهمية من الاستجابة للمادة والموضوع والتعبير؟ وهل تجد أنك لا تتذوق الشكل إلا بعد أن تكون قد اكتسبت إلفًا بالعمل؟ أهناك أعمال فنية ترى، من تجربتك، أن الشكل أعظم عناصرها قيمة؟

الفصل العاشر

التعبير

(١) طبيعة التعبير

ليست هذه هي المرة الأولى التي نتحدث فيها عن «التعبير»؛ فقد ظهر هذا المفهوم في عدة فصول سابقة. والواقع أن لفظ «التعبير» من أكثر الألفاظ، إن لم يكن أكثرها بالفعل، شيوعًا في اللغة التي نتحدث بها عن الفن في عصرنا الحالي. ولنتصور كم من المرات سمعت فيها عبارات مثل «هذا الفنان يعبر عن كذا» أو «العمل معبر بوضوح»، وربما كان لك معلمون سألوك: «ما الذي يعبر عنه هذا العمل في نظرك؟» وقد ظهر لفظ «التعبير» والألفاظ المشتقة منه في تحليلنا للإبداع الفني (الفصل الرابع) وللنظرية الانفعالية (الفصل السابع)، والمادة والشكل (الفصل التاسع). فلنذكر أنفسنا بما أكدناه حتى الآن عن «التعبير».

لنقل في البداية إن اللفظ غامض، فمن الممكن أن يشير إلى عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل، أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته. وسوف يبحث هذا الفصل في التعبير بوصفه بُعدًا من أبعاد الفن، كالمادة والشكل. وبعبارة أخرى فإن المعنى الثاني هو الذي يهمنا هنا؛ فالأفكار والانفعالات التي يمر بها الفنان خلال التعبير (بالمعنى الأول) والتي ينبئنا عنها في يومياته، ورسائله ... إلخ، قد تساعد على تفسير القدرة التعبيرية للعمل. وهي لا يمكن أن تساعد على ذلك إلا إذا اتضح أنها متضمنة في العمل بصورة أو بأخرى. ولا يمكننا أن نعلم إن كانت ماثلة في العمل عن طريق مجرد دراسة ما يقوله الفنان عن أسباب نشاطه الإبداعي، أو قراءة وصف معين لحياته. فمن الجائز أن يكون الفنان قد عجز عن أن يدمج في الموضوع الفني ما فكر فيه أو أحس به، كما أن الدراسات التاريخية قد تؤدي بنا إلى البحث عن أفكار ومشاعر ليست، ببساطة، موجودة في العمل.

وإذن فمن الواجب أن نتذكر مرة أخرى أن منشأ العمل شيء والعمل ذاته شيء آخر. ومن ثَم فإن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يُعرف بادئ ذي بدء إلا بالوعي الجمالي المباشر. وبعد ذلك يمكن أن يسعى التحليل النقدي، المبني على ما تهتدي إليه التجربة الجمالية من نتائج، والذي يمكن أن يستعين بالتاريخ، وسيرة الفنان ... إلخ، إلى وصف الدلالة التعبيرية للعمل.

وهذا يؤدي إلى أمر آخر ينبغي أن نتذكره، وهو أن ما يعبر عنه العمل خاص بالعمل ذاته. وقد رأينا في الفصل السابق أن المادة والشكل والتعبير يعتمد كل منهم على الآخر، فليس لواحد منهم وجود بمعزل عن الآخر. والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلي، والموضوع، وهي العناصر التي يؤدي تجمُّعها إلى تكوين العمل الخاص. ومن هنا فلا يمكن لأي وصف لفظي أن يصور التعبير بدقة، أو يكون بديلًا عنه. إن الألفاظ قد تصف، كما هي الحال في قولنا إن «الموسيقى حزينة» و«القصيدة عميقة التفكير». وقد تكون أمثال هذه التعبيرات صحيحة وذات معنًى واضح، ولكنها لا تجعلنا، ولا تستطيع أن تجعلنا نشعر بالطابع الخاص «للحزن»، الذي تعبر عنه الموسيقى، بل إن هذا أمر لا ندركه إلا بالاستماع إلى الموسيقى ذاتها.

لقد رأينا أن العمل حين يكون معبِّرًا لا يكون علامة على ما يعبر عنه، ولا مجرد سبب للأفكار والانفعالات التي يثيرها في المدرك. فالسبب، كالدواء أو وخز الدبوس، هو شيء يؤدي إلى تجربة من نوع معين. غير أن هذه التجربة شيء مختلف عن سببها، ونحن نشعر باختلافها هذا. أما العلامة أو العرض (symptom) كحمرة الخجل أو الضحك، فتؤدي بنا إلى أن نستدل على أن هناك شعورًا بانفعال معين، ومع ذلك فالعلامة متميزة عما نشعر به؛ ففي استطاعتنا أن ندرك العلامة ونقوم بالاستدلالات اللازمة دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال. وإذن فليست العلاقة بين العمل الفني وما يعبر عنه كالعلاقة بين العلامة وما ترمز إليه أو بين السبب وما يؤدي إليه.

ولكنا لم نقل بعد ما هو التعبير، مع أن هذا ضروري إذا شئنا أن نفسر الدور الذي يقوم به، إلى جانب المادة والشكل، في تركيب الفن. وهو ضروري أيضًا لأن الناس في هذه الأيام كثيرًا ما يطالبون بضرورة «تعبير» العمل الفني عن شيء. فما الذي يعنُونه حين يقولون ذلك؟ إنهم لا يستخدمون لفظ «التعبير» دائمًا، فربما سمعتهم يحتجون بقولهم «لست أفهم ما يقوله العمل» أو «لست أرى لهذا كله معنى». ومن الواضح أن كل هذه العبارات إنما تشير إلى العنصر التعبيري في العمل.

ومع ذلك فإن إيضاح طبيعة التعبير ليس بالأمر الهين. فعلى حين أن «الشكل» يعاني من وجود معانٍ كثيرة،[1] فإن المشكلة في لفظ «التعبير» هي غموضه — فمن العسير صياغة معنًى واحد واضح للفظ. وقد يبدو لك هذا أمرًا مستغربًا، ما دام لفظ «التعبير»، كما لاحظنا من قبل، من أكثر ألفاظ لغتنا الفنية تداولًا. ومع ذلك فكثيرًا ما تكون الألفاظ التي يشيع استخدامها على أوسع نطاق في مجتمع معيَّن أو عصر معيَّن؛ هي بعينها الألفاظ الغامضة. ومن الجائز أن السبب الذي جعل استخدامها شائعًا إلى هذا الحد هو أن معناها لم يحدَّد ويخصص بدقة. وحسبنا في هذا الصدد أن نتذكر ألفاظ مثل «الديمقراطية» و«الحرية» في لغة السياسة، أو «المطلق» و«النسبي» في المناقشات الأخلاقية الحديثة.

وقد بذلت في الآونة الأخيرة محاولات منهجية لتحليل معنى «التعبير»، ولكن من الجائز أن أي تعريف من هذه التعريفات لم ينجح نجاحًا كاملًا. وسوف تظهر لنا، كلما مضينا في مناقشتنا قُدمًا، الصعوباتُ المحيطة باستخدام هذا المفهوم. فإذا لم يكن أولئك الذين يتحدثون عن «التعبير» يذكرون شيئًا عن هذه المشكلات، فقد لا يكون ذلك راجعًا إلى أنهم حلوها، بل إلى أنهم قد تجاهلوها.

فلنبدأ بالعودة إلى ذلك المشاهد الذي يشعر بخيبة الأمل، والذي ظل يتساءل بعد أن استمع إلى العمل أو رآه: «ما الذي يعبر عنه؟» إنه يقول إن في العمل شيئًا لا يستطيع التوصل إليه، شيئًا لا يفهمه، ولكن على الرغم من ذلك، فإنه يستطيع الوصول إلى بعض جوانب العمل وفهمها. تلك هي الخصائص التي لا تؤلف المضمون التعبيري للعمل، فما هي؟

إذا كان العمل قطعة موسيقية، فمن الممكن أن يعرف صديقنا هذا المقام الذي كتبت به، وأن يتمكن من التعرُّف على كل نغمة في المدوَّنة الموسيقية وسماع كل الأنغام عندما تُعزَف؛ وفي استطاعته معرفة النمط الشكل التقليدي الذي كُتب به العمل، مثل قالب السوناتا مثلًا. وإذا كان العمل لوحة، استطاع أن يرى الألوان ويتعرف على الموضوع، وهو «صَلْب المسيح» مثلًا. وإذا كان رواية، أمكنه أن يفهم الألفاظ وأن يتعرف أيضًا على الموضوع أو ما يتعلق به الكتاب.

[1] انظر: [الفصل التاسع: المادة والشكل].

وإذن فمن الممكن أن نعرف الأوجه غير التعبيرية للعمل عن طريق إدراك العمل فحسب. ففي استطاعتنا أن نحس بالمادة، ونتعرف على الشكل، وندرك الموضوع. ومع ذلك كله يظل الموضوع جامدًا لا حياة فيه؛ فهو لا «يقول لنا شيئًا». فما أتفه أن نعرف أن سيمفونية موتسارت رقم ٤٠ من مقام صول الصغير، وأن رواية «يولسيز» لجويس تحكي ما يحدث خلال يوم من أيام حياة إنسان.

فما الذي تفتقر إليه تجربة المشاهد؟ إنها تفتقر إلى الوعي بسمات العمل التي لا تعطى مباشرة للإدراك. فلنفرض أن الموسيقى «تعبر عن المرح» (وإن لم تكن تعبر عن ذلك لهذا المستمع بعينه). في هذه الحالة لا يكون «المرح» شيئًا يستطيع إدراكه مباشرة، كأصوات الأوركسترا؛ فهو يسمع الأصوات بكل وضوح، ولكن «المرح» شيء مختلف عنها بدورها؛ فهو ليس كالصوت «المرتفع» أو «الناعم»، أو كاللون الخاص بآلة معينة، بل إن «المرح» ليس صفة سمعية على الإطلاق. أو لنفرض أن قطعة كيتس الشعرية «السيدة الجميلة القاسية القلب La Belle Dame Sans Merci» تعبر عن حالة مريرة من الحزن الناتج عن الحب المفقود، عندئذٍ ستجد أن القطعة الشعرية ذاتها لا تتحدث في أي موضع عن «حالة مريرة ... إلخ»، وإن كانت تقول «ولا طيور تغني». فما تعبر عنه يظهر من خلال الأصوات أو الصور أو الألفاظ. وهو شيء يزيد عن هذا كله. فلا بد إذن من أجل تذوُّق المضمون التعبيري، من أن نفعل أكثر من مجرد الرؤية أو الاستماع أو القراءة. لا بد أن نجرب تلك الإيحاءات وتلك الارتباطات التي لا «تُقال» وإن كانت تنبثق عما «يقال» وتميزه.

ومن الممكن أن يعبر العمل عن: (١) صور، (٢) أو انفعالات، (٣) أو أفكار؛ فالقسم الختامي من قصيد رسبيجي Respighi النغمي «أشجار الصنوبر في روما The Pines of Rome» يبعث في الذهن صورة جنود رومان يسيرون بمشيتهم العسكرية خلال «طريق آبيا». ويستطيع المستمع أن «يرى» ما لم يكن من الممكن «عرضه»، بالمعنى الحرفي، عن طريق الموسيقى. وهنا أيضًا نجد أن الموسيقى لا يمكن أن تكون «حزينة» أو «مَرِحة» بالمعنى الحرفي؛ فالكائنات العضوية الحاسَّة، كالبشر، هي وحدها التي يمكن أن تكون لها انفعالات وتشعر بها، ومع ذلك فمن الممكن أن تبدو القطعة الموسيقية وكأن هناك حالة نفسية أو انفعالًا محدد المعالم يشيع فيها. كما أن الرواية يمكن أن تعبر عن «فكرة» موضوعية، على الرغم من أنها لا تصرح بها في أي موضع؛ فكثيرًا ما يُنظر إلى «يوليسيز»، لجويس على أنها تعبر عن عزلة الإنسان الحديث واغترابه. وهي تفعل ذلك عن طريق

قيامها بوصف يوم من الأيام التي يمر بها يهودي في أيرلندا، نسي مفتاحه بحيث لا يستطيع دخول بيته. وكثيرًا ما تتلاحم الصور والانفعالات والأفكار التي يعبر عنها عمل ما، كما يحدث حين ترمز صورة إلى فكرة معبر عنها، ويكون لها في الوقت ذاته طابع انفعالي مميز خاص بها.

وحين يكون العمل معبِّرًا بالنسبة إلينا، «تبعث فيه الحياة»، ويصبح مشحونًا بإثارة تخيُّلية إذ يوحي بأكثر مما يصوره صراحة. وهو يكتسب عمقًا ورنينًا من أصدائه الانفعالية؛ فسيمفونية موتسارت من مقام صول الكبير لا تعود مجموعة من الأنغام المتعاقبة، بل تكون «غنائية» أو «مشحونة بالانفعال»، وربما «أسيانة». وتساعدنا الدلالة الذهنية للعمل على الإجابة عن سؤالنا الأصلي: «ما معنى هذا كله؟» فعلى حين أن «يوليسيز» تبدو في كثير من الأحيان مفككة مهلهلة لأول وهلة، فإنها عندما تُقرأ بوصفها تعليقًا على محنة الإنسان الحديث تصبح ذات معنًى، معين.[2]

ولنستمع إلى سانتيانا وهو يقول: «في كل تعبير يمكننا أن نميز بين حدين؛ الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والشيء المعبر. والثاني هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة، والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه.»[3] وقد يبدو من ذلك أن المدرك يشعر «بموضوعين» مختلفين. كما أن مناقشتنا السابقة تبدو وكأنها تعني ضمنًا هذا الشيء عينه؛ فقد قلت إن التعبير ينشأ عن «ما يدرَك أو يوحَى به» عن طريقه، وكأن المرء يستمع إلى الأنغام أو يتأمل الألوان ثم يشعر، بالإضافة إلى ذلك، بانفعال أو تخطر بذهنه فكرة.

غير أن هذا لا يتمشَّى مع وقائع التجربة الجمالية؛ فنحن نميز، تحليليًّا، بين «الحد الأول» و«الثاني» لكي نوضح طبيعة التعبير بوصفه عنصرًا من عناصر الفن، ولكن ليس ثمة تمييز كهذا في الممارسة الفعلية للعمل. فما يعبر عنه، هو في نظر المشاهد، جزء لا يتجزأ مما هو مُعطًى للإدراك. وكما يقول سانتيانا، فإن «الحدين» «يندمجان في الذهن».[4] ولهذا السبب كان من الطبيعي، ومن المألوف أن نقول «الموسيقى مرحة أو متوثبة»، وإن كان هذا، لو شئنا الدقة، تعبيرًا ممتنعًا؛ ففي هذه الحالة تكون طريقتنا في الكلام إيضاحًا

[2] لست أعني بالطبع أن هذا هو التفسير الوحيد لهذه الرواية، أو هو أقرب تفسيراتها إلى ما هو مشروع.

[3] «الإحساس بالجمال»، ص١٤٧.

[4] الموضع نفسه.

للتجربة التي نشعر بها؛ فعندما تكون الموسيقى معبِّرة، يكون «المرح» جزءًا لا يتجزأ من الأصوات، بقدر ما تكون درجتها من حيث الارتفاع أو الانخفاض، أو لون الآلات التي تنقل هذه الأصوات. وإذن فلن يلتبس علينا الأمر نتيجة للكلام عن «حدين»، ما دمنا نتذكر أن هذا الكلام يُستخدَم لأغراض التحليل، وأن التحليل النظري مختلف كل الاختلاف عن التجربة العينية.[٥]

أما إذا لم يكن الحدان «مندمجَين في الذهن»، فعندئذٍ لا يمكن أن يوصف العمل بأنه معبِّر. «فقد أتلقى رسالة حافلة بالأخبار السارة، دون أن يكون من الضروري أن يبدو الورق، أو الكتابة، أو الأسلوب، جميلًا في نظري. فلن تصبح الصفة التعبيرية جمالًا في نظري إلا إذا خلطت بين الانطباعات، ومزجت الرموز ذاتها بالانفعالات التي تثيرها، ووجدت في نفس الكلمات التي أسمعها مرحًا وعذوبة.»[٦] وقد يعرف شخص معيَّن كل نغمة في مدونة موسيقية، كما قد يعرف، عن طريق مواضعات أسلوبية وإشارات من المؤلف الموسيقي، مثل: «العزف بحيوية زائدة molto vivace» أن العمل يفترض أنه يعبر عن المرح والحيوية، ولكن إذا ظل المضمون التعبيري مثيرًا عن الأصوات المسموعة، فلا يمكن القول إن الموسيقى معبِّرة بالنسبة إليه؛ «فالحدان» لا يكونان في نظره كيانًا واحدًا، وموضوعًا تعبيريًّا.

ومن الممكن ألا تكون التجربة جمالية، ومع ذلك نشعر بأن «الشيء المعبِّر» وما يعبر عنه واحد؛ فمن الممكن أن يكتسب الموضوع دلالة تخيلية وغيرها، دون أن يكون موضوعًا جماليًّا. مثال ذلك أننا حين نقول «الثلج يبدو باردًا.» نشوه المعنى الحرفي بطريقة تقرب من قولنا «الموسيقى مرحة.» فلو شئنا الدقة لأمكن القول إن الثلج يبدو لامعًا أو مدببًا، ولكن لا يمكن أن يحس ببرودته سوى حاستنا اللمسية وشعورنا بالحرارة. ومع ذلك فإن التعبير معقول ومفهوم تمامًا؛ فالبرودة المتخيلة أصبحت جزءًا من مضمون التجربة، شأنها شأن اللمعان المرئي. كذلك فإن البيت الذي يعيش فيه المرء طويلًا يمكن أن يصبح معبرًا عن صور وانفعالات. فكل قطعة من الأثاث، وكل غرفة، يمكن أن «تتشرب» بطابع تعبيري مميز.

---

[٥] انظر: فنسنت أ. توماس: «مفهوم التعبير في الفن» (مقال).

Vincent A. Tomas, “The Concept of Expression in Art,” in “Science, Language, and Human Rights” (Univ. of Pennsylvania Press, 1952) pp. 130 ff.

[٦] سانتيانا: المرجع المذكور من قبل، ص١٤٩.

فلماذا كانت هذه التجارب غير جمالية؟ إن الإجابة هنا، كما في بقية أجزاء هذا الكتاب، ترتد إلى معنى لفظِ «الجمالي»، أي موقف «الانتباه المتعاطف المنزه عن الغرض». فمن الممكن أن يكون إدراك البيت أو الثلج جماليًّا، إذا اتخذنا هذا الموقف وحافظنا عليه؛ فنحن نستطيع أن نتأمل الموضوعات الطبيعية، كالثلج أو الأشجار، بل نتأملها بالفعل، مركزين انتباهنا على صفاتها التعبيرية. وكثيرًا ما تحدث «رؤية» لملمس الشيء عند تذوق عمل نحتي، كما تحدث عند إدراك الثلج، ولكن هذا الأمر ذاته هو الذي قد يؤدي ألا تكون تجربتنا جمالية. فإدراكنا أن «البيت حزين»، حين يعني أن كل ما فيه مشبع بحالات نفسية وصور معينة، لا يكون بالضرورة إدراكًا جماليًّا. وقد يقول هذه الكلمة، بعد موت إنسان عزيز، شخص لا يود أن يستغرق انتباهه في منظر البيت وهو حزين. وعندئذٍ يكون الموقف الذي تعبر عنه الجملة عمليًّا لا جماليًّا، وهو قرار الرحيل عن البيت أو الانتقال منه. فما هو معبر لا يتعيَّن أن يكون جماليًّا.

ومع ذلك فإن القدرة التعبيرية للأشياء — أي ما توحي به للخيال والانفعال والفكر — هي بلا شك أوضح ظهورًا في التجربة الجمالية منها في الأنواع الأخرى للتجربة. وهذا راجع إلى طبيعة الإدراك الجمالي. فحين نكون «عمليين»، نود أن ندرك الأشياء بسرعة وبطريقة اقتصادية حتى نستطيع أن نسلك بطريقة فعالة. وعندئذٍ لا نتوقف عند الأشياء إلى الحد الذي يكفي لإدراك طابعها التعبيري. أما الإدراك الجمالي فيتوقف عند الموضوع حتى يمكن أن تظهر قدرته التعبيرية وتصبح ملموسة. وهذا يصح بوجه خاص، بالطبع، حين يكون الموضوع عملًا فنيًّا؛ ذلك لأن المادة، والشكل، والموضوع، تُختار عندئذٍ بطريقة متعمدة من أجل استغلال إمكاناتها التعبيرية.

والآن نصبح على استعداد لمواجهة الاتهام القائل إن الاهتمام بالدلالة التعبيرية يؤدي إلى تجاهل للأبعاد المادية والشكلية والتمثيلية للعمل. فتبعًا لهذا الرأي — الذي هو رأي واسع الانتشار — تصبح أوجه الفن هذه، بالنسبة إلى الشخص الذي يهمه التعبير، مجرد وسائل لإثارة صور وانفعالات؛ «فالموضوع الإدراكي، وإن يكن دون شك شرطًا ضروريًّا «للتأثير» الجمالي، ما هو إلا أداة يثار بها الشعور».[٧]

[٧] هنري ديفد أيكن: «الفن بوصفه تعبيرًا وسطحًا» (مقال).

Henry D. Aiken, “Art as Expression and Surface,” J. of Ae, and At Cr., vol. IV (1945) p. 87.

ولو لم يكن العمل يزيد عن ذلك، لما كان موقفنا جماليًّا بالمعنى الصحيح، بل إن العمل لا يمكن أن يوصف عندئذٍ بأنه معبر بمعنى الكلمة، وذلك إذا استُخدمت كلمة «معبر» بالمعنى الذي أشرنا إليه من قبل؛ ذلك لأننا لو استخدمنا العمل مثيرًا للشعور، فإنا لا ندر كه عندئذٍ لذاته. وفي هذه الحالة يمكن أن يؤدي «حمام دافئ» نفس الغرض، كما يقول هانسليك. ولو استُخدم العمل على هذا النحو، فإنه يكون حينئذٍ سببًا للأحوال النفسية، إلخ، ولكنه لا يعبر عنها؛ فالحالات النفسية والصور التي يمر بها المدرك في تجربته تصبح منفصلة عن أصوات الموضوع الفني أو ألوانه. والخطر الأكبر في هذه الحالة هو أن المشاهد يصبح مستغرقًا في حالاته الانفعالية الخاصة، بحيث يقذف بالعمل ذاته بعيدًا إلى هامش الانتباه. وحين تتخذ هذه التجربة أشد صورها تطرفًا وسوقية، تصبح «عاطفية مبتذلة sentimental»، أي أن المرء يشعر فيها بانفعالات لا تتناسب مع المضمون التعبيري للعمل، إذ لا أساس لها في العمل ذاته.

إن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يُعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع؛ فالقدرة التعبيرية لا تحيا إلا في الخطوط والأنغام، وفي الكلمات والحوادث التي يعرضها العمل علينا. وهي ليست، بالنسبة إلى الإدراك الجمالي، «نتيجة» لها، كما أنها تقف معها على قدم المساواة. وقد أحسن الأستاذ «أيكن Aiken» التعبير عن هذا المعنى إذ قال: «إن العلاقة بين الموضوع وبين الانفعال «المعبر عنه» ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل مترابط.»[٨] ولو عدت بذهنك إلى قطعة «زوراخ» النحتية التي جاء ذكرها في الفصل السابق، لتذكرت أن السطح الحسي والأساليب الشكلية للعمل تؤكد كلها دلالته التعبيرية، ولكن هذه الأخيرة بدورها تزيد من الجاذبية الحسية للعمل وتجعل الموضوع خلابًا «حيًّا».

ويترتب على ذلك أن الأوصاف التي تحدد ما يعنيه، العمل — كالقول إن «سيمفونية بيتهوفن التاسعة تعبر عن الإخاء بين البشر» وإن «روايات توماس هاردي تثبت أن الإنسان لا يستطيع التحكم في مصيره» — يمكن أن تكون مضللة إلى حد بعيد. فمن حقنا أن نرتاب فيها لسببين؛ أولهما أن أمثال هذه العبارات توحي بأن الدلالة التعبيرية هي الشيء الوحيد الهام في العمل، ومن ثَم فهي توحي بأن الشكل والمادة والموضوع ما هي

[٨] المرجع المذكور من قبل، ص٨٩.

إلا وسائل البلوغ هذه الدلالة. وقد رأينا منذ قليل مدى خطأ هذا الرأي. وقد أصبح هذان البيتان الموجزان للشاعر المعاصر أرشيبالد مالكيش شهيرين:

القصيدة ينبغي ألا تعني
بل ينبغي أن تكون.[٩]

فالكيان الكامن للعمل هو المهم، وما يعبر عنه العمل أو «يعنيه» يكمن في صميم نسيجه وتركيبه؛ ولا يمكن أن يكون «المعنى» شيئًا منفصلًا عن العمل. والسبب الثاني هو تلك الحقيقة التي ينبغي ألا نمل من تكرارها، وهي أن أي تلخيص لفظي للمضمون التعبيري للعمل لا يمكن أن يكون فيه الكفاية. وهذا هو ما حدا بالمؤلف الموسيقي الذي سُئل عن معنى قطعة موسيقية كان قد فرغ لتوِّه من عزفها، إلى العودة إلى «البيانو». وعزفها مرة أخرى.

(٢) التعبير والترابط

كيف يحدث أن تكون الأشياء معبرة لنا؟ وكيف يحدث أن يكون لها في نظرنا «معنًى» يزيد عما ندركه مباشرة؟ ولمَ لا تكون النغمة المعينة مجرد موضوع محسوس له درجة معينة من الارتفاع الصوتي، ولون نغمي معين، بل تكون أيضًا شيئًا «بهيجًا» أو «حزينًا»؟

هذه الأسئلة متعلقة بأصل القدرة التعبيرية. فليس من شك في أن الأشياء معبرة، ولكن لمَ كانت كذلك؟ إن أمثال هذه الأسئلة، كما سنرى فيما بعد، تدفعنا إلى إعادة النظر في معنى «التعبير» كما عرضناه في القسم السابق.

يقدم سانتيانا إجابة بسيطة عن هذا السؤال. فهو يرى أن كل تعبير راجع إلى «الترابط (أو التداعي) association»؛ «فالحد الأول» يكتسب تعبيرًا لأنه يرتبط، في ذهن المدرك، بتجارب سابقة. ويلصق «معنى» هذه التجارب و«لونها» بالموضوع، بحيث يبدو كامنًا فيه. وما دمنا على وعي بالثغرة النفسية بين الموضوع وارتباطاته، فإنه لا يكون ذا قوة تعبيرية. فعندئذٍ نقدر الموضوع، كما نقول صراحة، «لما فيه من ارتباطات»، ولكن

---

[٩] فن الشعر Ars Poetica في أرشيبالد ماكليش: مجموعة القصائد (الديوان).
Archibald Mac Leish, Collected Poems (Boston, Honghton Mifflin, 1952.) p. 41.

عندما «يفلت» الانفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة، و«يتشتت» في الشيء المدرك،[١٠] فعندئذٍ يكون هناك تعبير.

ومن هنا، فعلى الرغم من أن سانتيانا يؤكد، بقدر ما يؤكد أي مفكر آخر، أن «الحدين» هما في نظر المدرك حد واحد؛ فإنه يرى أن «الحد الثاني» ينضاف دائمًا من الذاكرة والمخيلة.

فهل يؤدي ذلك إلى تفسير التعبير؟ من المؤكد أن سانتيانا يفسر قدرًا كبيرًا منه، بل إن الترابط هو أوضح مصدر للقدرة التعبيرية، وربما كان أكثر هذه المصادر شيوعًا. ولقد كان المثل الذي ضربناه من قبل، وهو «البيت حزين»، مثالًا لهذا «الدمج» بين التجارب الماضية والحاضرة. كما أن راية أية دولة لم تكن لتثير في مواطنيها كل هذه المشاعر لو لم تكن تبدو لهم تلخيصًا لتراث أمتهم ومثلها العليا. وقد رأينا من قبل أن «الترابط المندمج» يمكن أن يزيد من قوة الإدراك الجمالي.

ولكن الرباط قد لا يكفي لتفسير كل تعبير، بل إنه حتى في الحالات التي يكون فيها الترابط واحدًا من العوامل التي تسهم في التعبير، فقد لا يكون في ذاته كافيًا لإحداث التعبير.

إن التعبير — تبعًا لنظرية سانتيانا — لا ينشأ إلا من التجربة الماضية. ومع ذلك، ألا يوجد في الموضوع المدرك ذاته شيء يعد مسئولًا عن دلالته التعبيرية؟ أليست فيه سمات كامنة تجعله معبرًا، في مقابل تلك الواقعة التاريخية الخاصة بقيام المشاهد بالربط بينه وبين شيء آخر في تجربته الماضية؟ إن سانتيانا يقول إن «الأشياء التي هي في ذاتها محايدة»[١١] قد تصبح معبرة، ولكن عالم النفس رودلف آرنهيم يقدم مثلًا حيًّا ذا دلالة بالغة، يُلقي ظلًّا من الشك على رأي سانتيانا؛ فهو يشير إلى الصور الفوتوغرافية للرياضيين أثناء ممارستهم للألعاب الرياضية، كلاعب الكرة وهو يقفز ليضرب الكرة برأسه، والعدَّاء وهو يتخطى الحاجز الأخير قبل وصوله إلى نهاية السباق … إلخ. هذه الصور، كما يقول آرنهيم، كثيرًا ما «تعرض الهيئة البشرية محلقة في الهواء وكأن شللًا مفاجئًا قد أصابها». على أن هذه الصور، وكذلك تلك التي تعبر، في مقابل ذلك، عن «الحركة الحية»، «لديها فرص متساوية في أن ترتبط في ذهن الملاحظ بالتجارب الماضية».

---

[١٠] المرجع المذكور من قبل، ص١٤٦.

[١١] المرجع المذكور من قبل، ص١٤٦.

ومع ذلك فعندما تبدو الصورة وكأنها «تجمد» الرياضي وهو معلق في الهواء، «نفهم أنها تمثل حركة، ولكنا لا نقتصر على عدم رؤيتها، بل نجدها غائبة بكل وضوح».[١٢]

أتدرك ما يرمي إليه أرنهيم؟ إن الصورة التي تؤخذ في جزء من الثانية تمثل الرياضي في لحظة واحدة، ومع ذلك فنحن نقول أحيانًا إنها «تعبر عن الحركة». ويفسر سانتيانا ذلك على أساس تجربتنا الماضية؛ فنحن نعلم أن اللاعب معلق في الهواء وأنه سيهبط إلى الأرض، ومن هنا نتخيل الحركة، ولكن لو كان هذا التفسير كافيًا، لكانت جميع هذه الصور معبرة عن الحركة، على حين أنها في الواقع لا تعبر عنها في كثير من الأحيان، كما يقول آرنهيم؛ فكثيرًا ما تبدو الكرة أو اللاعب معلقَين في الهواء وكأنهما من العرائس المشدودة بخيوط؛ فالصورة بأكملها تبدو ساكنة غير معبرة.

وعلى ذلك فلا بد أن يكون هناك شيء يميز تلك الصور التي تتميز بالحيوية والحركة. وفي رأي آرنهيم أن في استطاعتنا أن نفترض أن «القدرة على» الحركة كامنة في النمط البصري ذاته؛ فقوة الخطوط واتجاهها، والوضع الجسمي للاعب، وموضعه من اللاعبين الآخرين ومن الأرض — هذه العناصر وغيرها تثير في داخل الصورة توترًا واندفاعًا، ومن هنا كان من الممكن أن «تعبر عن الحركة». وعندئذٍ نستطيع أن نقول إما (أ) أن الصورة في ذاتها معبرة، وإما (ب) أن التداعي لازم لإعطائنا الإحساس بالحركة، غير أن التداعي لا يكون ممكنًا إلا بسبب النمط الكامن للصورة ذاتها. وسواء اخترنا (أ) أم (ب)، فلا بد لنا من رفض النظرية الترابطية الخالصة.

ويميل آرنهيم إلى الرأي (أ)؛ فهو يقول «إن الخشونة الجامدة للخط الدائري، والمرونة الرقيقة للقطع الناقص، يمكن أن تُستمَد من التركيب الكامن للقوسين.»[١٣] وهكذا يمكن القول بأن الترابطيِّين قد وضعوا العربة قبل الحصان؛ فالخطوط والأصوات والألوان معبرة نظرًا إلى سماتها البصرية والسمعية الكامنة. ومن ثَم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة، ولكنها لم تصبح معبِّرة نتيجةً لهذه الارتباطات. وعلى سبيل المثال، فإن للون الأحمر اللامع البرَّاق طابعًا تعبيريًّا يصبح بفضله مرتبطًا بالانطلاق وانعدام القيود. وليست قدرته التعبيرية شيئًا نضيفه نحن إليه بعد أن نكون قد رأينا سيدات شريرات أو

---

[١٢] آرنهيم: الفن والإدراك البصري، ص٣٣٦.

Arnheim, Art & Visual Perception.

[١٣] المرجع نفسه، ص٣٦٤.

«قرمزيات»، كما يقول التعبير الشائع. فليس المضمون التعبيري شيئًا نتعلمه من التجربة الماضية، وإنما هو شيء نجده في التجربة الحاضرة.

ومن جهة أخرى فإن كثيرًا من الفلاسفة يجدون أن من الصعب القول إن شيئًا معينًا له قدرة تعبيرية «كامنة»؛ ففي استطاعتنا أن نحكم على النغمة بأنها «دوديير» أو على اللون بأنه أزرق؛ لأن هذه صفات «كامنة»، ما دامت طبيعة الأنغام ذاتها تحتم أن تكون لها درجة معينة من الارتفاع، والألوان ينبغي أن تكون متدرجة على نحو ما، ولكن الخط لا يمكن أن يكون «مضطربًا» (وإن كان من الممكن أن يكون متقطعًا)، والقوس لا يمكن أن يكون «هادئًا»، (وإن كان من الممكن أن يكون طويلًا)، فأمثال هذه الصفات التعبيرية تبدو للمشاهد وكأنها «كامنة»، ولكن هذه ليست إلا طريقة مجازية في الكلام؛ فنحن نعزو إلى الشيء «هدوءًا»، لأنه يشبه أشياء مماثلة رأيناها في الماضي، وهذه الارتباطات أصبحت داخلة في لاشعورنا؛[١٤] فالصفات التعبيرية «أصداء تتردد لكثرة من التجارب».[١٥] وهذه، بطبيعة الحال، نظرية ترابطية، وهي إلى هذا الحد مضادة لنظرية آرنهيم. ومع ذلك فهي لا ترى أن القدرة التعبيرية تنضاف إلى «أشياء هي في ذاتها محايدة» كما يقول سانتيانا؛ فالأشياء لا تكون معبرة إلا عندما تكون لها سمات معينة. والخط يبدو «مضطربًا» لأنه متقطع.

إن الاعتراض الذي عرضناه الآن على رأي آرنهيم ليس إلا اعتراضًا لفظيًّا؛ فهو يرتكز على تحليل للمعاني الصحيحة لألفاظ مثل «هادئ». كذلك فإن رأيه يمكن أن يوجه إليه اعتراض تجريبي، وهو اعتراض من الجائز جدًّا أن يكون قد خطر بذهن القارئ بالفعل؛ فلو كان ما يعبر عنه «كامنًا» حقيقة فيما هو معبِّر، فلا بد أن يدرك الثاني كل من يشاهدون الأول. فكل من أتيح له سماع العمود التوافقي chord أو الخط، لا بد أن يشعر أيضًا بطابعه الانفعالي والتخيلي. وعندئذٍ يمكننا أن نتوقع اتفاقًا عامًّا على السمات التعبيرية للموضوعات، ولكن الواقع أن مثل هذا الاتفاق لا وجود له؛ فالناس يختلفون أشد الاختلاف حول «المعنى» التعبيري لإحدى المسرحيات، أو في وصف ما يسمعونه «في» الموسيقى. ويقدم إلينا الروائي أ. م. فورستر E. M. Forster مثلًا طريفًا، يقول فيه:

[١٤] انظر: ديوي، المرجع المذكور من قبل، ص١٠١ وجون هوسبرز «المعنى والحقيقة في الفنون» ص٧٢.
J. Hospers, Meaning and Truth in the Arts (Univ. of North Carolina Press, 1946).

[١٥] ديوي، الموضع نفسه.

«من المعترَف به عامة أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة هي أسمى ضجيج تغلغل في أذن الإنسان؛ فهي ترضي كل الأمزجة وتفي بكل الشروط. فسواء أكنت مثل المسز «مونت»، وكنت تدق برجليك خفية عندما يعلو صوت الأنغام ... أو كنت مثل هيلين، التي تستطيع أن ترى أبطالًا وسفنًا تتحطم على أمواج الموسيقى، أو مثل مارجريت، التي لا تستطيع أن ترى إلا الموسيقى، أو مثل تيبي، الذي يهتم «بالكنترابنط» اهتمامًا عميقًا، ويحمل المدوَّنة الكاملة على ركبتيه، أو مثل ابنة عمه الألمانية، الآنسة موزيباخ، التي تتذكر على الدوام أن بيتهوفن «ألماني قح»، أو مثل صديق الآنسة موزيباخ الشاب، الذي لا يستطيع أن يتذكر إلا الآنسة موزيباخ؛ في كل حالة من هذه الحالات، يصبح انفعال حياتك أكثر حيوية، ولا بد لك أن تعترف بأن مثل هذا الضجيج رخيص حقًّا إذ يباع بشلنين.»[١٦]

هذه الفقرة مأخوذة من رواية، ومقصود منها التسلية بطبيعة الحال، ولكن هل هي تبالغ في تنوع الاستجابة الجمالية؟ أغلب الظن أنها لا تنطوي على أية مبالغة. ألم يحدث لك أحيانًا أن ناقشت عملًا فنيًّا مع أصدقائك، فيتضح لك أنهم «يجدون فيه انفعالات وأفكارًا مختلفة تمامًا عن تلك التي وجدتها»، بل مضادة لها؟ إن تاريخ التفسير والنقد الفني حافل بالأمثلة المماثلة.

هذه الحقائق يبدو أنها تحملنا على العودة إلى نوع من النظرية الترابطية؛ فالسمات التعبيرية للعمل تختلف لأن كل مدرك يقبل عليه، ويدركه، بطريقة مختلفة. ولكل مدرك تاريخ سابق مختلف، واهتمامات مختلفة، ودرجات متفاوتة من الإلف بالعمل، وما إلى ذلك. صحيح أن الفرقة الموسيقية تعزف نفس القطعة سيمفونية بيتهوفن الخامسة، وأن الجمهور يستمع إلى هذه القطعة الموسيقية بعينها ومع ذلك فإن كلًّا منهم «يقرأ» في الموسيقى دلالته التعبيرية الخاصة، تبعًا لذكرياته وخياله. وإذن، فعلى حين أن «الحد الأول» — أي ما يسمع — واحد بالنسبة إلى الجميع فإن «الحد الثاني» — أي ما يُحس به — ليس واحدًا.

ولكن لا بد لنا من أن نثيرها هنا سؤالًا غاية في الصعوبة، وإن يكن سؤالًا لم يجد إجابة مرضية عنه بعد، فهل يسمع المستمعون «نفس» الموسيقى، أعني هل «الحد الأول»

[١٦] أ. م. فورستر: نهاية هوارد، ص٣٨.

E. M. Forster, Howards End (N. Y., Knopf. 1943).

واحد بحق بالنسبة إليهم جميعًا؟ هذا سؤال لا يمكننا أن نحصل على إجابة عنه إلا لو كان في استطاعة المستمعين أن يميزوا بين مضمون السماع وبين ما يعبِّر عنه، ثم يقارنوا بعد ذلك بين ما سمعوه فيما بينهم. وكل هذه شروط لا يمكن تلبيتها بسهولة.

ومع ذلك فليس لنا أن نسلم بأن «الحد الأول» واحد دائمًا؛ «فالافتراض القائل إن الأشخاص الذين يختلف إحساسهم بمعنى قطعة موسيقية، يمكن مع ذلك أن يكون لهم نفس الإدراك الحسي بالأصوات، هو، بقدر ما أعلم، افتراض لا يقوم عليه أي دليل».[١٧] ونظرًا إلى انعدام المعطيات التجريبية، فليس في استطاعة المرء إلا أن يخمن بإجابة سؤالنا هذا. ولو نظرنا إلى الموضوع على هذا النحو، لبدا من المرجح أن «الحد الأول» لا يكون متمثلًا عندما يكون «الحد الثاني» مختلفًا. ويشير لفظ «متماثل» و«مختلف» في هذه الحالة إلى التجربة التي يشعر بها المدرك بالفعل؛ فالمادة، والشكل، والموضوع، والتعبير، تكون متفاعلة في تجربته الخاصة بالموضوع. والتعبير لا يأتي فقط نتيجة الأبعاد الثلاثة الأخرى للعمل، بل إنه يعمل من جانبه على «تلوينها»؛ فالجو التعبيري السائد في عمل زوراخ النحتي المشار إليه في الفصل السابق يتحكم جزئيًّا في الطريقة التي يبدو بها الرخام لنا. وعندما يكون للعمل الفني دلالة تعبيرية مختلفة بالنسبة إلى «أ» وإلى «ب» فعندئذٍ تكون التجربة الكاملة مختلفة عند كل منهما عنها في الآخر.

وهناك بعض القرائن التي تؤيد هذا الرأي، ومع ذلك فهي لا تعدو أن تكون قرائن، بحيث إن الرأي ذاته تخميني فحسب. فلم يتأكد أحد بعد، على نحو قاطع، إن كان التعبير يمكن أو لا يمكن أن يتفاوت على نحو مستقل عن «الحد الأول»، ولكن هذا يؤدي إلى إثارة مشكلات أهم من هذه.

فكما أن أساليب الشكل لا يمكن أن تُفهم إلا من خلال التجربة الجمالية، فكذلك ينبغي أن يشير التعبير إلى أفكار المدرك ومشاعره؛ فالعمل الفني لا يكون معبرًا إلا عندما يتضح لشخص يتخذ الموقف الجمالي أن هناك صورًا وانفعالات وأفكارًا متضمنة فيه. وهذه نظرة نسبية — إذ تعني أن التعبير إنما يكون بالنسبة إلى مشاهد — ولا بد لها من أن

[١٧] تشارلس هارتشورن: فلسفة الإحساس وسيكولوجيته ص١٨٦.

Charles Hartshorne, The Philosophy and Psychology of Sensation.

وقد اقتبس هذا النص توماس Tomas، في المرجع المشار إليه من قبل ص١٤٠.

تدفع ثمن النسبية، إذ لا بد لها أن تواجه النتائج الخطيرة التي يبدو أنها تترتب على هذا الرأي المتعلق «بالتعبير».

فلنتأمل ما يستتبعه الفرض القائل إنه كلما اختلفت الصفات التعبيرية في التجربة الجمالية، اختلف «الحد الأول» بدوره. إن «أ» يقول «هذا العمل مرح.» و«ب» يقول «لست أجده كذلك، بل هو يبدو لي حزينًا.» فإن كان الفرض صحيحًا، فإنهما لا يتحدثان عن الشيء «نفسه» على الإطلاق، بل إنهما يكتفيان بسرد مشاعرهما الخاصة. فعندها يقول كل منهما «العمل كذا ...» يكون معنى «العمل» مختلفًا؛ فهو يدل على ألوان تُرى بطريقة مختلفة، وعلى أصوات تُسمع بطريقة مختلفة ... إلخ.

ولكن لنفرض أن الحد الأول ظل على ما هو عليه بالنسبة إلى «أ» و«ب»، عندما تكون الخصائص التعبيرية مختلفة بالنسبة إلى كل منهما. فإذا كان ما يعبر عنه عمل معين جزءًا من تركيب كلي، فسيظل العمل الكلي مختلفًا في كل حالة.

ولهذا الرأي نتائج منطقية مؤسفة؛ فما نسميه عادةً «العمل الفني» يصبح مفككًا إلى عديد من الموضوعات الإدراكية المختلفة. ولا يمكن أن يتفاهم «أ» و«ب»، ما دامَا لا يتحدثان عن شيء واحد؛ فحديثهما عن الفن أشبه بتلك المحادثات التي يصف فيها شخص مرضه الخاص، ويتحدث فيها الآخر عن دائه هو، ولا يمكن أن يدور أي خلاف حول العمل الفني. فحكم القيمة الجمالي «هذا العمل جميل» ليست له صحة موضوعية؛ إذ إنه لا يشير إلا إلى العمل كما يبدو للمتحدث، ولكنا عندما نقدر الأعمال الفنية ونقدها، نريد أن نتحدث عن شيء «عام»، شيء يشارك فيه الكثيرون.[١٨]

ذلك إذن هو المأزق الكبير الذي يوقعنا فيه «التعبير»؛ فالصور، والحالات النفسية. والأفكار التي يعبر عنها عمل ما، تشيع فيه الحياة وتضفي عليه «معنًى» كما نقول عادة. ويبدو في نظر المدرك الجمالي أن الدلالة التعبيرية «موجودة» في العمل مثلما يوجد فيه أي شيء آخر. ومع ذلك فإن تحليل معنى «التعبير» يبين أنه ليس «موجودًا» بالمعنى الصحيح في العمل، مثلما يوجد الارتفاع الصوتي في فقرة موسيقية من النوع «الشديد القوة fortissimo» أو تصوير صَلْب المسيح في لوحة. ومما يؤيد ذلك، في الميدان التجريبي،

[١٨] دجلاس مورجان «مفهوم التعبير في الفن» (مقال) ص١٥٩ وما يليها.

Douglas N. Morgan, “The Concept of Expression in Art,” in “Science, Language and Human Rights” (Univ. of Pennsylvania Press, 1952).

التباين الهائل بين الناس حين يحكي كل منهم ما «يعبر عنه العمل بالنسبة إليَّ». فيبدو أن القدرة التعبيرية شيء يضيفه كل شخص من عنده. وعلى ذلك فلو عُدَّت جزءًا من العمل، لما أصبح في استطاعتنا الكلام عن «العمل»، وإنما عن كثرة لا متناهية من الأعمال فحسب. ومن المؤكد أننا نستطيع أن نواصل ممارسة التعبير في تجربتنا كما كنا نمارسه من قبل. فهذا أمر لن يوقفه التحليل، ولن يستطيع أن يوقفه، ولكن يبدو عندئذٍ أن تقدير «العمل ذاته» ونقده لا يعودان ممكنين.

فلا بد إذن أن تكون لدينا الآن تحفُّظات جادة حول مفهوم «التعبير»، بل ينبغي أن نتساءل: هل يحق لنا أن نستمر في استخدام هذا المفهوم أصلًا، إن كان هذا هو ما يؤدي إليه؟

ولكن من الجائز ألا تكون النتائج المترتبة على «التعبير» هدامة إلى هذا الحد. فمن الصحيح أن الناس «يرون» و«يشعرون» بأشياء مختلفة إلى حد لا نهائي في العمل الفني الواحد، وبالفعل نجد أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة «ترضي كل الأمزجة وتفي بكل الشروط». وما هذا إلا مثل للحقيقة المألوفة، القائلة إن الناس ليسوا سواء. وميزة الأعمال الفنية هي أنها تتيح للناس مجالًا فسيحًا يمارسون فيه خيالهم وينطلقون بمشاعرهم.

ومع ذلك فليس من الضروري أن نسلم بأن أية تجربة، وكل تجربة، تكشف بنفس المقدار عن المضمون التعبيري للعمل. فما يعبر عنه العمل للمشاهد يبدو له متضمنًا في العمل. وهذا هو بعينه معنى «التعبير». غير أن تجربته ليست إلا نقطة البداية في الاهتداء إلى ما يعبر عنه العمل. فلا بد من التفكير في التجربة واختبارها. وقد رأينا أن بعض الارتباطات «خارجة عن الموضوع» بالنسبة إلى العمل. ولو استمع صديق الآنسة موزيباخ الشاب، إلى السيمفونية بأكملها بوصفها أنشودة حب واحدة طويلة إلى الآنسة موزيباخ، لما كان علينا أن ننظر إلى طريقته هذه على أنها هي الحقيقة فيما يتعلق بسيمفونية بيتهوفن الخامسة. وإذن، فلنميز بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالي وبين المضمون التعبيري للعمل الفني.

إن هناك بالفعل، على أية حال، عملًا فنيًّا يمكن دراسته ومعرفته وعلى نحو مشترك. ولا بد أن يطبق الادِّعاء القائل إن «العمل يعبر لي عن كذا» على هذا العمل. فهل توصل المدرك حقًّا إلى المضمون التعبيري للعمل؟ إن المضمون التعبيري يرتبط بالمادة الحسية للعمل، وبتنظيمه، وبما يمثله العمل، ويتوقف على ذلك كله. فإذا أردنا أن تكون العبارة

المتعلقة بما يعبر عنه العمل صحيحة، فلا بد أن نثبت أن لها أساسًا في العمل. وقد يبين التحليل أن زعم المدرك ليس صحيحًا بهذا المعنى؛ فمن الجائز أن البناء الشكلي لم يُفهم فهمًا كاملًا، ولعلنا نذكر من الفصل السابق مدى التعقد الذي يمكن أن يتصف به العمل الفني؛ كما أن أذن المستمع قد لا تكون حساسة، وقد لا تكون عينه حادة، بحيث تفوته سمة معينة من سمات السطح الحسي، وربما كان قد أساء فهم الموضوع الذي يمثله العمل، نظرًا إلى نقص في معرفته. وكثيرًا ما يكون في إمكاننا أن نبين للشخص أن «قراءته» للعمل مشوهة في جانب معين، أو أن شيئًا معينًا قد «فاته». ونحن نفعل ذلك بأن نشير إلى السمات الموضوعية للعمل. ولو كان قد شعر في تجربته بصور وانفعالات وأفكار معينة أثناء إدراكه للعمل، لكان قد شعر بها في تجربته، ولانتهى الأمر عند هذا الحد، ولكن هذه الصور والانفعالات والأفكار لا يمكن أن تُنسَب إلى العمل بطريقة مشروعة، بوصفها مضمونه التعبيري، إذا أمكن إثبات أنه «أساء قراءتها».

لقد رأينا منذ قليل أن التعبير عن الحركة في صورة فوتوغرافية يتوقف على «القوى» التي يطلقها الأنموذج البصري. وتحليل مثل هذا الأنموذج إنما هو تحليل الصفات في العمل تتميز بأنها «عامة أو مشتركة». وعلى هذا النحو يمضي النقد الفني. فها هو ذا تحليل للوحة بيكاسو «كوب البيرة» (انظر اللوحة رقم ٢٩)، وهي عمل مبكر من أعمال «الفترة الزرقاء» التي تصور شخصية واحدة في «طيف وحدتها»: «إن التأثير المكاني خاضع لنظام ثنائي الأبعاد تمامًا؛ فالافتقار الزاهد إلى كل عوامل الجاذبية التصويرية، والاقتصاد في الوسائل، يؤدي إلى تأكيد التعبير عن الحالة الداخلية. أما عن التكوين نفسه، فإن من السمات المميزة بوجه خاص ... تلك التشويهات التي يعد من أسبابها الافتقار إلى المنظور المكاني، ولكن هذه التشويهات تخدم الأغراض التعبيرية، كما هي الحال في تلك اليد المرنة، التي لا رسغ لها، والتي تمسك بكوب البيرة. والألوان الوقور، كالسترة الزرقاء الداكنة على خلفية زرقاء، والشعر البني الباهت، والكوب الرمادي، تتمشى تمامًا مع الأشكال المتقشفة، وتؤكد التعبير عن النقاء الأصيل.»[١٩] هذا التحليل للمضمون التعبيري يلجأ إلى إظهار العناصر التي يمكن ملاحظتها على نحو مشترك في العمل، وهي التكوين، واللون ... إلخ.

[١٩] فيلهلم بوك وجيمي سابارتيز: بيكاسو، ص١٢٣.

Wilhelm Boeck and Jaime Sabartès, Picasso (N. Y., Abrams, 1955).

ولما كان المضمون التعبيري مبنيًّا على العناصر الأخرى للعمل، فإنه لا بد أن يكون فريدًا مثلما يكون العمل ذاته. ومع ذلك فالأرجح أن يجد «صديق الآنسة موزيباخ الشاب» أن أية قطعة موسيقية تعبر عن جمال الآنسة موزيباخ؛ فالحب له قدرة على الانتشار فوق كل الموضوعات المحيطة ببيئة المرء، وإضفاء زخرف زاهٍ عليها. وعلى ذلك فالأرجح أن تكون سيمفونية تشايكوفسكي الخامسة، لو أنه استمع إليها، «معبرة» في نظر هذا الشاب، عن نفس ما تعبر عنه سيمفونية بيتهوفن الخامسة تقريبًا. ولسنا نود أن نقلل من قدر الحب، ولكن هذا يدل على أن تجربة هذا الشاب ليست مرشدًا يعول عليه في الوصول إلى المضمون التعبيري. وفضلًا عن ذلك فليس من المستبعد أن يجد أن سيمفونية بيتهوفن الخامسة كلها — سواءٌ منها الحركة البطيئة الشاعرية والحركة الأخيرة المتوثبة — تعبر على نفس النحو عن جمال الآنسة موزيباخ، وفي هذه الحالة بدورها تكون تجربته مشكوكًا فيها.

وإذن فالارتباطات الشخصية والخاصة تمامًا لها خطورتها. فمن الممكن أن تصبح «مندمجة» في العمل الفني. وكما رأينا من قبل، فهذه الظاهرة ليست وقفًا على التجربة الجمالية، ولكنها تؤدي في أغلب الأحيان إلى تشويه إدراكنا للعمل. ولو شئنا أن نظل على إخلاصنا للعمل، لكان الأفضل أن نقتصر على تلك الارتباطات الموضوعية التي يشار إليها في داخل العمل نفسه. وهذه الأخيرة تشمل رموزًا حضارية مثل المسيح على الصليب، وارتباطات طبيعية كالربيع والميلاد الجديد، ومواضعات أسلوبية كالمقام الصغير أو «القفلة» الهابطة. وكثيرًا ما يقدم الفنان ذاته معنًى مميزًا معينًا للرمز، يعمل على توسيعه في داخل العمل، كالحوت الأبيض في «موبي ديك»، والمفاتيح في رواية «يوليسيز» لجويس.

وعلى ذلك فليس من الضروري أن يكون التعبير «إسقاطًا» على العمل لأية ارتباطات قد يتصادف أن أجلبها معي. فمن الممكن إثبات أن له أساسًا في المادة المشكلة. ولنقل مرة أخرى إن «الحد الأول» ليس، كما يقول سانتيانا، «شيئًا محايدًا في ذاته»، بل إن فيه شيئًا يمكن الإشارة إليه والاشتراك في إدراكه، يملك بفضله مضمونًا تعبيريًّا. ولهذا السبب كان في استطاعتنا أن نتحدث، بطريقة مفهومة، عن المضمون التعبيري للعمل، لا عن الحالات والأفكار التي مررنا بها في تجربتنا فحسب، وكان في استطاعة التقدير والنقد أن يرتكزَا على شيء ليس «شخصيًّا» خالصًا. وعلى ذلك فإن ما يهمنا إدراكه هو أن عبارة «هذا هو ما يعبر عنه العمل لي» (وهي عبارة تقال في كثير من الأحيان بلهجة فخور

وبطريقة قطعية، وكأن المرء يقول لمن يحادثه: أتحداك أن تخالفني!) ليست حاسمة، ولا تبرر نفسها بنفسها، من حيث هي عبارة متعلقة بالموضوع الفني.

وليس معنى كلامي هذا على الإطلاق أن من السهل القيام بتحليل المضمون التعبيري، بل إن العكس هو الصحيح. كما لا أود أن يُفهم من كلامي أن هناك مضمونًا تعبيريًّا واحدًا، لا ثاني له، هو الذي يمكن الاهتداء إليه في أي عمل بعينه؛ فالأعمال الفنية أغنى، ودلالتها أكثر تعددًا، من أن تسمح بذلك. وما زال أمامنا أن نقول الكثير في هذه الأمور حين نصل فيما بعد إلى مشكلات التقدير والنقد.[٢٠]

وها هو ذا ما حاولت القيام به: فقد بدا لنا، قبل صفحات قلائل، أن مفهوم «التعبير» قد أدى بنا إلى طريق مسدود. وكان هذا الطريق هو النتيجة التي أسفرت عنها الحجة اللغوية القائلة إن العمل الفني لا يصح أن يقال عنه، بالمعنى الصحيح، إنه «يتضمن» سمات تعبيرية — وكذلك الحجة التجريبية — القائلة إن العمل الفني يعبر عن أشياء مختلفة للناس المختلفين. وقد بدا أن هاتين الحجتَين الوثيقتَي الارتباط تؤديان إلى النتيجة القائلة إن المرء يكاد يستطيع أن يقول أي شيء عن «التعبير» ويظل بمنأًى عن النقد، ولكني حاولت أن أبين أننا نستطيع تجنب هذا الطريق المسدود إذا التجأنا إلى العمل الفني الذي يتصف بأن له وجودًا «مشتركًا بين الأشخاص» أو «موضوعيًّا»؛ فالسمات التعبيرية ليست «محلقة في الهواء»، بل إن لها جذورًا متأصلة في الأوجه المادية والشكلية والتصويرية للعمل؛ فهذه العوامل الأخيرة، عندما تحلل، تقدم شواهد تساعد على نسبة المضمون التعبيري إلى العمل. وكثيرًا ما تتيح لنا هذه الشواهد أن نقول إن العبارات البادئة بالقول: «العمل يعبر عن …» لا تقوم على أساس متين؛ فقد كانت للناس إزاء الموضوعات الفنية، وستظل لهم دون شك، تجارب انفعالية وتخيلية لا حدود لتباينها. وتلك حقيقة لا يستطيع أحد إنكارها، ولكن نتائج هذه الحقيقة ليست شاملة إلى الحد الذي قد يُظن لأول وهلة، فلن تكون هذه النتائج شاملة إذا أمكن القيام بتمييز بين القدرة التعبيرية للموضوع الجمالي وبين المضمون التعبيري للعمل الفني.

على أن من الجائز ألا أكون قد نجحت في إظهار هذا التمييز، بل من الجائز أنه ليس ثمة مخرج من المشكلات التي يثيرها الكلام عن «التعبير». وعلى أية حال فإن هذه المشكلات موضوعات ينصب عليها اهتمام علم الجمال في وقتنا الراهن. والواقع أن

[٢٠] انظر الفصل الخامس عشر فيما بعد.

الباحثين في علم الجمال لم يبدوا في أي وقت من الاهتمام بلفظ ظل يستخدم على نطاق واسع، وبطريقة غير نقدية، طوال كل هذا الوقت قدر ما يبدونه الآن بلفظ التعبير. ولن يزعم أحد أنه قد تم الوصول إلى إجابة يقبلها الجميع، ولكن مناقشتنا ستكون قد أدت الغرض المقصود منها إذا جعلت القارئ واعيًا بالمشكلات الأساسية في هذا المجال، وإذا جعلته أكثر حرصًا في استخدامه لهذا اللفظ الذي ليس في حقيقته بريئًا كما يبدو؛ لفظَ «التعبير».

وهناك مسألة أخيرة عن «التعبير» يمكن عرضها بمزيد من الإيجاز.

فكثيرًا ما يستخدم الناس عبارة «العمل يعبر عن ...» وكأنها حكم قيمة. فإذا كان العمل «معبِّرًا بوضوح» كان جيدًا من الوجهة الجمالية. وفي هذا الصدد نجد تشابهًا بين «التعبير» وبين «الشكل»، الذي يستخدم بدوره لفظًا معبرًا عن القيمة، ولكن يبدو في هذه الحالة أيضًا أن الأفضل هو استخدام اللفظ بطريقة وصفية، وبعد ذلك نميز بين «الجيد» و«الرديء».

ألسنا نجد أن الأعمال الفنية الجيدة والرديئة معًا معبرة من الوجهة الجمالية؟ أليست لها كلها قيمة بسبب قدرتها التعبيرية هذه؟ ولم تكون القطعة الموسيقية جيدة لأنها تعبر عن الحزن مثلًا؟ ألا يمكن أن تكون رديئة من الوجهة الجمالية؟

إن من واجب أولئك الذين يستخدمون لفظ «التعبير» استخدامًا تقويميًّا — وهذا ما يفعله معظمنا في هذه الأيام — أن يتدبروا في هذه الأسئلة إذا شاءوا أن يكون كلامهم وتفكيرهم عن الفن واضحًا. وأغلب الظن أن هناك سببًا معقولًا معينًا لاستخدام لفظ «التعبير» على هذا النحو، حتى لو لم نكن شاعرين بهذا السبب بوضوح تام. فحين يكون العمل معبرًا، تكون له — حسب تعريفه ذاته — دلالة أعظم مما يوحى به «منظره» الحسي وشكله. وبذلك يستحوذ العمل على اهتمامنا. وتكون الصور التي يوحي بها العمل، وكذلك الحالة النفسية والأفكار التي يثيرها، أشد استحواذًا لأنها لا تعرض بطريقة مباشرة؛ فنحن نحس «بالمزيد» فيما ندركه، وهذا يؤدي إلى إثارة الخيال والانفعال والفكر، ونشعر بأنفسنا أكثر انشغالًا بما يمر في تجربتنا، وأقوى تنبهًا إليه، مما يحدث عادة في حالة التجربة غير الجمالية؛ فحين يكون «الحد الأول» متشبعًا «بالثاني»، يكتسب الموضوع ثراءً زاخرًا لا يمكن أن يتوافر له لو كان الموضوع مجرد علامة على شيء متميز عنه.

ولا بد أن هناك شيئًا من هذا القبيل في أذهان مَن يستخدمون لفظ «التعبيري» بوصفه لفظًا معبرًا عن القيمة، ولكن لو كان الأمر كذلك، لما كان التعبير ذاته هو معيار القيمة الجمالية. فالتعبير تكون له عندئذٍ قيمة لأنه يعمل على استبقاء اهتمامنا بالعمل مثلًا. وفي هذه الحالة يكون الاهتمام بالعمل أو الاستغراق فيه هو معيار القيمة، أو قد يكون التعبير ذا قيمة لأنه يسهم فيما يسميه برنسون Berenson «تأكيد الحياة»، عن طريق إثارة ملكات الخيال والانفعال فينا. وبذلك «يشيع الأمل والحماس في إحساسنا بالحياة، ونعيش حياة أعمق وأعظم نضارة، لا من الوجهة المادية فحسب، بل من الوجهة المعنوية والروحية أيضًا، ونحاول بلوغ أعلى قمم قدراتنا».[٢١]

والواقع أن من المحال أن نفسر كيف يمكن أن يكون العمل الواحد «معبرًا» و«رديئًا» في آنٍ واحد ما لم يكن التعبير مختلفًا هو ذاته عن معيار القيمة، فلو كان الأمر على خلاف ذلك، لكان هذا القول متناقضًا. وهكذا يبين التفسير مثلًا أن العمل، وإن كان معبرًا، فإن ما يعبر عنه لا يستطيع استبقاء اهتمام المشاهد. وبعبارة أخرى فإن أولئك الذين يتحدثون عن «التعبير» يفترضون مقدمًا معيارًا للقيمة ينبغي عليهم أن يتبينوه لأنفسهم ويصوغوه بوضوح.

هذه النتيجة ترتكز على حقيقة أخرى. فعلينا ألا ننسى أن المضمون التعبيري ليس إلا بُعدًا واحدًا للعمل الفني. والعمل الفني الكامل هو الذي يكون جيدًا أو رديئًا من الوجهة الجمالية. فعندما نعزو إليه قيمة (بمعنًى ما)، فلا بد لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل، بالإضافة إلى التعبير؛ ذلك لأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه. ولو كان الشكل مضطربًا، لما كان مجرد التعبير عن صور وانفعالات وأفكار أمرًا يثير اهتمامنا، بل لكان العكس هو الصحيح؛ ذلك لأن للمادة الحسية والموضوع الذي يعالجه العمل الفني أهميتهما بدورهما. وعلى ذلك فإن التعبير ليس كل شيء، فلا يمكن إذن أن يكون هو مبدأ القيمة في الفن، ولو ظننا أنه كذلك لكان في هذا تشويه شديد لطبيعة الموضوع الفني؛ ذلك لأنه إذا كانت دراستنا لتركيب الفن قد علمتنا شيئًا، فهو أن المادة، والشكل، والتعبير، متساوية في الأهمية، ويعتمد كلٌّ منهم على الآخر، وأن من المحال فهم أي من هذه العناصر أو تقديره إلا في داخل الكيان الكلي الموحد الذي هو العمل الفني.

[٢١] «علم الجمال والتاريخ»، ص١٥٠. Aesthetics and History.

المراجع

(⋆) ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٢٥٨–٢٨٢.

(⋆) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٢٣٤–٢٣٩، ٣٦٨–٣٨٦.

(⋆) فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص١٨٦–٢١٧، ٤١٠–٤١٧، ٤١٩–٤٥٤.

آرنهيم، رودلف: الفن والإدراك البصري. الفصل العاشر.

Arnheim, Rudolf, Art and Visual Perception (Univ. of California Press, 1954).

بوسما: «نظرية الفن بوصفه تعبيرًا» (مقال).

Bouwsma, O. K., “The Expression Theory of Art,” in: Philosophical Analysis,” ed. Black (Cornell U.P., 1950) pp. 75–101

ديوي: الفن بوصفه تجربة. الفصل الخامس.

جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي. الفصل السادس.

هوسبرز: المعنى والحقيقة في الفنون. الفصل الثالث.

ريد، ل. أ.: دراسة في علم الجمال. الفصول ٢–٤.

Reid, L. A., A Study in Aesthetics (N. Y., Macmillan, 1954).

سانتيانا: الإحساس بالجمال. الباب الرابع.

توماس، فنسنت، ومورجان، دوجلاس: «مفهوم التعبير في الفن» (مقال).

Tomas, Vincent and Morgan, Douglas, “The Concept of Expression in Art,” in “Science, Language and Human Rights” (Univ. of Pennsylvania Press, 1952) pp. 127–165.

أسئلة

(١) هل تعتقد أن العمل الفني يمكن أن يكون ذا قيمة جمالية دون أن يكون معبرًا؟ اشرح إجابتك.

(٢) قيل في هذا الفصل إن الحديث عن «التعبير» قد يجعل من المستحيل على الناس المختلفين أن يتحدثوا عن «نفس العمل الفني». هل يتحتم أن تكون هذه النتيجة بالغة الضرر؟ وهل تقبل أن يتحدث النقاد جميع عما يعبر عنه العمل «لي»؟ ناقش.

هذه المشكلة تثير المشكلة الأخرى المتعلقة «بموقع العمل الفني»، أي ما إذا كان العمل يُعرَّف على أساس الموضوع الفيزيائي، أو استجابة مدرك واحد، أو فئة من الاستجابات المتماثلة ... إلخ ... اقرأ بحث مانويل بيلسكي Manuel Bilsky بعنوان «أهمية تحديد موقع الموضوع الفني».

"The Importance of Locating the Art Object," Phil. and Phen. Research, XIII (1953) pp. 531–536.

(٣) كيف ترتبط مشكلات «التعبير» بمشكلة «الارتباط بالموضوع من الوجهة الجمالية» (القسم الخامس من الفصل الثاني)؟ هل هذه المشكلات واحدة بالضرورة؟ ناقش.

(٤) ادرس لوحة بيكاسو (اللوحة رقم ٢٦) المشار إليها في ص٣٩٢. هل توافق على التحليل النقدي الذي اقتبس في تلك الصفحة؟ وإن لم تكن، فعلى أي نحو تريد تغييره؟

(٥) اقرأ مقال «بوسما» المذكور في قائمة المراجع. أي الجوانب في معنى «التعبير» يوضحه هذا المقال؟ وهل توجد أية مشكلات متعلقة بهذا المفهوم، نوقشت في الفصل ولكن لم يتناولها «بوسما» بالبحث؟

الباب الرابع

ثلاث مشكلات في علم الجمال

الفصل الحادي عشر

القبح في الفن: التراجيديا والكوميديا

تكوِّن المشكلات التي كنا نعالجها حتى الآن أساسًا لكل نظرية جمالية. فالإجابات التي نقدمها عن السؤالين: «ما الإدراك الجمالي؟» و«ما الذي يميز الفن الجميل؟» تتضمن تحليلًا للمفاهيم الأساسية المستخدمة في دراستنا، وتحديدًا للميادين الرئيسية في هذه الدراسة. ولا بد أن تكون هذه الإجابات في متناول أيدينا قبل أن يتسنى لنا بحث مشكلات هذا الفصل والفصلين التاليين، أعني المشكلات الآتية: هل يمكن أن يكون الفن قبيحًا، وإن كان الجواب بالإيجاب، فهل يمكن أن تكون له قيمة جمالية؟ وهل الفن مصدر «للحقيقة»؟ وهل يمكن، أو ينبغي، الحكم على الفن أخلاقيًّا؟

(١) مقولات القيمة الجمالية

يتفق الجميع على أن الأعمال الفنية «جيدة» أو «قيِّمة» بمعنًى ما؛ فهي من الأشياء التي تجعل الحياة جديرة بأن تعاش، شأنها شأن نور الشمس، والطعام الجيد، والحب. وعندما يكون العمل الفني وحدة منظمة، ويكون إلى جانب ذلك مشحونًا بالانفعال والوجدان، يكون تقديرنا له رفيعًا بحق، ولا نكاد نجد ما هو أنفس منه.

وهناك ألفاظ كثيرة متباينة تُستخدَم من أجل إضفاء قيمة على الموضوعات الفنية. صحيح أننا نستطيع استخدام الألفاظ الشائعة في كلامنا العادي عن القيم، كقولنا «هذا العمل جيد» و«هو أفضل من ذاك العمل» إلخ … غير أن معظم الأوصاف التي نستخدمها يقتصر انطباقها على مجال تقدير الفن. وهي تختلف تبعًا لدلالاتها على القيمة أو انعدام القيمة، «كالجميل» و«القبيح»، أو على درجة القيمة، «كالعظيم» أو «الرائع» في مقابل «اللطيف» أو «الخلاب»؛ أو تبعًا لنوع القيمة التي تدل عليها هذه الألفاظ، «كالجليل»، و«الهزلي (الكوميدي)» و«التعبيري».

ولا جدال في أن الألفاظ الرئيسية في لغة القيمة الجمالية هي «الجميل» و«القبيح». ولقد كان الرأي التقليدي يَعُد هذين اللفظين ضدين يدلان، فيما بينهما، على جميع الموضوعات الجمالية. «فالجميل»، في أحد معانيه الشائعة، يدل على الأشياء التي نستمتع بإدراكها، أو نشعر بجاذبيتها عندما ندركها، على حين أن «القبيح» يدل على الأشياء الكريهة أو المنفرة. أما النظريات التي تفهم الجمالي من خلال خصائص شخصية «كالانسجام» أو «الوحدة العضوية» (بدلًا من أن ترى فيه موقفًا من مواقف الإدراك الحسي) فتستخدم لفظ «الجميل» للدلالة على وجود مثل هذه الخصائص، و«القبيح» للدلالة على غيابها. وفي كثير من الحالات التي كان يُنظر فيها إلى هذين اللفظين على أنهما شاملان لكل موضوعات الدراسة الجمالية، كانت هذه الدراسة ذاتها تعرَّف بأنها «نظرية الجمال والقبح».

ومع ذلك، فعلى الرغم من أننا ما زلنا في حديثنا المعتاد نستخدم اللفظين على هذا النحو في كثير من الأحيان، فإنهما قد فقدا إلى حد بعيد دورهما التقليدي في لغة علم الجمال، إذ يكشف لنا التحليل عن وجود غموض واشتراك لفظي يستحق النقد في معنى «الجميل» و«القبيح»، ويبين أن من المستحيل اتخاذهما مقولتين رئيسيتين جامعتين مانعتين للقيمة الجمالية، بل إن بعض الفلاسفة، كما سنرى فيما بعد، يكاد يذهب إلى حد استبعاد هذين اللفظين تمامًا من ميدان علم الجمال.

إن أول نقص واضح في لفظ «الجمال» هو ما ينطوي عليه من اشتراك وخلط. ففي كثير من الأحيان ظل هذا اللفظ يُستخدم، في اللغة العادية المألوفة، وكذلك في التفكير النظري الإستطيقي،[1] للدلالة على الموضوعات ذات القيمة الإستطيقية. وفي هذه الحالة يكون المعنى المقصود منه هو ذاته معنى «القيمة الإستطيقية». غير أن اللفظ يُستخدَم أيضًا بمعنى أقل اتساعًا، مما يؤدى إلى اشتراك وخلط في لفظ «الجمال». هذا المعنى الأضيق تفرضه علينا الموضوعات التي يتضح أن لها قيمة إستطيقية، وإن كنا نتردد في وصفها «بالجميلة». فبعض الأشياء أقل شأنًا أو أصغر نطاقًا من أن يستحق صفة قوية التأثير مثل صفة «الجمال»، وإنما هو أقرب إلى أن يكون «لطيفًا» أو «خلابًا»، وربما «بديعًا». وفي الطرف المضاد نجد تلك الموضوعات التي هي أكثر من «جميلة»، نظرًا إلى فخامتها وعظمتها. وهنا نستخدم لفظ «الجليل»، الذي سنشرح معناه بعد قليل.

[1] كان من الضروري استخدام لفظ «الإستطيقا» في هذا الفصل حتى لا يختلط الأمر على قارئ الترجمة العربية بين «علم الجمال» وبين لفظ الجمال كما ينتقده المؤلف. (المترجم)

ومن ناحية أخرى فإن النكتة المضحكة أو استعراض الأداء البارع قد يبعث فينا لذة إستطيقية، ولكن صفة «الجمال» تبدو غير منطبقة على هذا المجال على الإطلاق. وأخيرًا فإن هذه الصفة تبدو أبعد ما تكون عن الانطباق عندما نهتدي إلى قيمة إستطيقية في أشياء قبيحة بمعنى ما. ألا يجد التأمل الإستطيقي رضاء في لوحة جويا «أهوال الحرب» وفي تمثال رودان «المحظية العجوز»، وفي الدراسات الأدبية عن الحالات المرضية الشاذة وحالات الانحلال، وفي المؤلفات الموسيقية القريبة العهد، التي تستخدم تنافرات ونشازات صوتية تصدم الآذان؟

إن «الجمال»، بمعناه الضيق، لا يدل إذن إلا على واحد من بين عدة أنواع من القيمة الإستطيقية. ويؤدي تحليل اللفظ إلى التمييز بين هذا المعنى وبين المعنى الأوسع، الذي ينصب على الجنس الشامل (أي «القيمة الإستطيقية ذاتها») وهكذا تم الكشف عن الاشتراك والخلط اللفظي الكامن في طريقة الحديث غير النقدية، ولكنا نجد أنفسنا الآن إزاء مشكلة الغموض؛ فإذا أخذنا لفظ «الجمال» بمعناه الضيق، فما هو بالضبط ذلك الذي يميز هذا النوع من القيمة الإستطيقية عن بقية الأنواع؟

ليس من السهل التخلص من غموض لفظ «الجمال» بمعناه الضيق؛ فلو أتينا بتعريف محدد قاطع لما استطاع أن يعبر عن مرونة معنى هذا اللفظ في لغتنا اليومية، ولكن يبدو على أية حال أن اللفظ يدل على بعض المعاني الآتية أو كلها: الجاذبية أو الطرافة الحسية، التعقد الشديد نسبيًّا في الموضوع، القيم الشكلية الواضحة، الموضوع السار أو المفيد من الوجهة الإرشادية، الطابع التقليدي للموضوع، والشكل، والمعالجة. فإن كان هذا صحيحًا، فمعنى ذلك أن اللفظ يدل على عدد كبير من الخصائص التي لا تتمثل كلها في تلك الموضوعات المسماة «بالجميلة». وهناك قدر غير قليل من الشك في أن تكون هذه الخصائص متمثلة في موضوع بعينه. فمتى يكون الموضوع، مثلًا، «معقدًا» لا «بسيطًا» و«تقليديًّا» لا «خارجًا عن التقاليد»؟

والآن، نستطيع أن نفهم لماذا لم يَعُد للفظ «الجمال» دور بارز في النظرية الجمالية؛ فقد حلت محل اللفظ، في معناه العام الشامل، عبارة مثل «القيمة الإستطيقية». ولما كانت هذه المقولة حيوية بالنسبة إلى أي مذهب في علم الجمال، فمن الضروري بحثها بشيء من التفصيل، وتعريفها على أوضح نحو ممكن. وهذا ما تحاول أن تفعله كل نظرية من نظريات الفن التي درسناها من قبل. غير أن هذا لا يصدق على «الجمال» بمعناه الضيق. فمن الجدير بالملاحظة أن كثيرًا من الباحثين المعاصرين في الإستطيقا يكتفي بأن يمر على

هذه المقولة مر الكرام، أو يتغاضى عنها تمامًا؛ إذ إنها لما كانت واحدة من بين مقولات أخرى غيرها، فإنها ليست بذات أهمية أساسية. والكثيرون يشاركون الأستاذ «لي Lee» رأيه القائل إن «أفضل استخدام للفظ «الجمال» هو ذلك الذي لا يدل فيه إلا على جزء من المجال العام للقيمة الإستطيقية، وليس من الضروري تحديد نطاق هذا الجزء بدقة، بل إن من الممكن تركه غامضًا بدرجات متفاوتة».[٢]

وهكذا طرأ تحول هائل على مقولة الجمال، ولكن هناك تغيرًا أعظم طرأ على معنى لفظ «القبيح» وأهميته بوصفه مقولة إستطيقية.

إن التحول يبدأ، كما ذكرت من قبل، عندما يضطر الناس إلى النظر إلى بعض الموضوعات على أنها قبيحة وذات قيمة إستطيقية في نفس الآن؛ فهم يجدون أن بعض الأشياء ليست جميلة بأي معنًى مألوف، ولكنها مع ذلك طريفة أو تجذب الانتباه. ولعل أبرز أمثلة هذه الظاهرة وأكثرها يوجد في فن القرنَين الأخيرَين، الذي عمل على توسيع نطاق الإدراك الحسي الإستطيقي إلى أبعد حد. غير أن من الخطأ، من وجهة النظر التاريخية، أن يتحدث المرء في هذا الصدد عن الفترة الأخيرة وحدها؛ ذلك لأن أرسطو، وهو من أقدم فلاسفة الإستطيقا، رأى أن القبح أساسي للكوميديا.[٣] وطوال تاريخ الفن، كان هناك فنانون، كالمصوِّر هيرونيموس بوش Hieronymous Bosh (حوالي ١٤٥٠–١٥١٦م) قاموا، عند تصويرهم لرؤيا شخصية حية، بتجسيد العنصر الشيطاني وجو الموت والمقابر في فنهم. ولقد عبر الباحث الإستطيقي زولجر Solger عن المفهوم الشائع للقبح بقوله: «القبيح ... مضاد إيجابيًّا للجميل، ولا يمكننا إلا أن نعدهما متنافرَين تمامًا.»[٤] ولكن إذا كان مدلول «القيمة الإستطيقية» يشتمل على الفن القبيح، فعندئذٍ لا يكون القبح «مضادًّا» للجمال بمعناه العام، بل يكون نوعًا من أنواعه. كما أنه ليس «مضادًّا» للجمال بمعناه الضيق؛ إذ إنهما صنوان، من حيث هما نوعان، ضمن أنواع أخرى، للقيمة الإستطيقية.

---

[٢] الإدراك الحسي والقيمة الإستطيقية ص٩٨.

Lee, Perception and Aesthetic Value.

[٣] كتاب الشعر، ٥، ٧–٨.

[٤] اقتَبس هذا التعريف برنارد بوزانكيت في كتابه «تاريخ علم الجمال» ص٣٩٧.

Bernard Bosanquet, A Hist. of Aesthetic (N. Y., Meridian, 1957).

غير أن القارئ قد يرفض قبول هذه النتيجة. فهل من المعقول أن نتصور الجمال والقبح على هذا النحو؟ أليسا ضدَّين ومتنافرَين، تمامًا، كالحق والباطل، أو الصواب والخطأ؟

إنا نسلِّم بأن الحديث عن «القبح» بوصفه نوعًا من الجمال، أو صنوًا للجمال، له وقع غير مألوف على الآذان. غير أن كل ما يعنيه ذلك هو أن الاستخدام المقترَح لا يتمشى مع الطريقة التي اعتدنا أن نستخدم بها هذين اللفظَين. ومع ذلك فإن عاداتنا اللغوية ليست ثابتة لا تقبل التصحيح، بل قد يكون من الضروري تغييرها عندما تكون هناك أسباب وجيهة لتعديل المعاني الشائعة. فلنختبر الأسباب التي تدعو إلى هذا التعديل بمزيد من الدقة.

إن التغيُّر في المعنى يحدُث، من الوجهة التاريخية، بالتدريج، وهو أمر متوقع، بل إنه كان إلى حد بعيد نتيجة لتطور مقولة أخرى في الفكر الإستطيقي، تجمع بينها وبين القبح أوجه شبه هامة، وأعني بها مقولة الجلال sublimity.

وعلى الرغم من أن معنى «الجليل» قد نوقش منذ عهد بعيد يرجع إلى أيام الرومان القدماء، فإنه اكتسب أهميته، بوصفه مقولة إستطيقية، لأول مرة في القرن الثامن عشر. وهو يعبر عن نوع التجربة الشخصية التي وصفها جون دنيس John Dennis عند نهاية القرن الماضي، في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب؛ فهو يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية إنها بعثت فيه «رعبًا بهيجًا، وسرورًا مخيفًا، حتى أنني كنت أرتعد في نفس الوقت الذي كنت أشعر فيه بلذة لا حد لها».[٥]

ومن الواضح أن أبرز سمات هذه التجربة هو المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع، أي «الرعب البهيج» إلخ. فصاحب هذه التجربة لا يشعر ببهجة خالصة، متصلة، بل يمتزج بهذه البهجة نفور وخوف، وهما غير بهيجين. ويتأكد هذا العنصر الأخير عند بيرك Burke، الذي وضع نظرية من أهم نظريات القرن الثامن عشر في

[٥] اقتَبس هذا النص صمويل مونك Samuel H. Monk في كتابه: «الجليل: دراسة النظريات النقدية في إنجلترا في القرن الثامن عشر»، ص٢٠٧.

The Sublime, A Study of Critical Theories in XVIIIth Century England (N. Y., Modern Language Association of America).

الجلال: «(إن الفزع) هو في كل الأحوال قاطبة ... المبدأ المسيطر في حالة الجلال».[٦] ولكن من الواضح أن هذه التجربة لو كانت تجربة «رعب» فحسب، لما كانت إستطيقية؛ إذ إن مَن يمر بهذه التجربة سيطغى عليه عندئذٍ الاهتمام بسلامته الشخصية، وتتجه رغبته إلى القيام بسلوك علمي. ويدرك بيرك هذه الحقيقة، إذ يقول: «عندما يقترب الخطر أو الألم أكثر مما ينبغي، لا يمكن أن يبعثا فينا أية بهجة، بل يكونان مخيفَين فحسب؛ أما عندما تفصلهما عنا مسافات معينة، ومع إدخال بعض التعديلات، فمن الممكن أن يكونا بهيجين، بل يكونان كذلك بالفعل، كما تشهد تجربتنا اليومية.»[٧] والواقع أن رأي بيرك يجد تأييدًا من وقائع تجربتنا عندما ندرك أشياء غير تلك التي تتصف بالجلال. فعندما نقرأ «رواية قتل بوليسية» مثيرة، ونجد فيها عبارات مثل: «وامتدت يد ببطء من وراء ستار الغرفة المظلمة و...» أو نشاهد «رواية رعب سينمائية» نستمتع بخوفنا ويصبح جزءًا من التجربة، ولكن حتى عندئذٍ، يؤدي الرعب إلى شعورنا بعدم الارتياح، وتكون التجربة الكلية مختلطة على نحو غير مألوف.

أما تجربة الجلال فأعقد من ذلك وأروع. ولعلنا نستطيع تلخيصها في كلمتين يتشابه وقعهما في الإنجليزية، وهما «المبجَّل awful» و«الرهيب aweful»؛ فخوفنا يقترن بشعورٍ بالتسامي، كما هي الحال في التبجيل الديني. والموضوع الجليل، على خلاف «رواية القتل البوليسية» يتسم برحابة وروعة تطغى علينا. فهو يشعرنا بالرعب، ولكنه مع ذلك يزيدنا سموًّا. وقد وصف «كانت» هذا الشعور في أواخر القرن الثامن عشر فقال: «(لما كان) الذهن لا يجتذبه الموضوع فحسب، بل ينفر منه دوامًا في الوقت ذاته، فإن الرضاء الذي يبعثه الجليل لا ينطوي على لذة إيجابية بقدر ما ينطوي على إعجاب واحترام.»[٨]

فأي الموضوعات هي التي تستثير مثل هذه التجربة؟ لقد ضرب مفكرو القرن الثامن عشر في معظم الأحيان أمثلة لها من أشياء ضخمة الحجم، كالسماء الزاخرة بالنجوم، والبحر العاصف، وسلاسل الجبال، ومع ذلك فقد حدثونا أيضًا عن أشياء ليس لها مثل هذا الحجم، وإن كانت لها قوة هائلة، كالبراكين والأعاصير والشلالات.[٩] وقد اقترح بيرك،

[٦] اقتبسه مونك في الكتاب السابق، ص٩٣.

[٧] المرجع نفسه، ص٩١.

[٨] نقد ملكة الحكم Critique of Judgment، ص٨٣.

[٩] تُناظِر هاتان الفئتان، على التوالي، «الجليل الرياضي» و«الجليل الديناميي» عند كانت.

عن حق تمامًا، فئة ثالثة من الموضوعات الجليلة، هي الموضوعات «الغامضة»؛ إذ إن الشعور بالرهبة يمكن أن يثيره ما هو خفي غامض. ومنذ القرن الثامن عشر اتسع معنى «الجليل»: فأشار أ. س. برادلي إلى أننا نتحدث عن «حب جليل» و«شجاعة جليلة».[١٠] وفي هذه الاستعمالات الأخيرة تختفي فكرة «الحجم» بمعناها الحرفي تمامًا.

وعلى أية حال فالجليل دائمًا يطغى علينا ويتحدانا. فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسيًّا، كالسماء، أو أبعد عن فهمنا، «كالغامض»، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر، كالله. ولا يكفي أن يكون الموضوع كبيرًا فحسب، كحجم الدَّيْن القومي للولايات المتحدة، أو غير مفهوم فحسب، كالتمرين الهندسي الذي يعجز الطالب عن حله، بل إن من الواضح أن الجليل أعقد من ذلك. فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتون، وأن نحس أيضًا بأننا «ارتفعنا خارج أنفسنا» عند محاولتنا الإحاطة باتساعه أو بمعناه؛ فالجليل، من حيث هو مقولة للتجربة الإستطيقية، يدل على مجموعة من التجارب المرتبطة فيما بينها، وإن لم تكن تجارب متماثلة. فعندما نستمع إلى قطعة «يوم النقمة Dies Irae» من «القداس الجنائزي» (Requiem) لفيردي، قد يسيطر علينا الشعور «بالفزع» إلى حد ينصرف معه المرء عن الموسيقى لو استمرت الأصوات القاصفة والإيقاع المخيف مدة أطول بكثير. وعندما يقرأ المرء رواية كافكا «الغامضة»، «المحاكمة»، يكون الشعور بالخوف أقل حدة، ولكنه ينتشر طوال استجابة المرء للمغامرات الشبيهة بالكابوس، التي يمر بها البطل. وعندما يفكر المرء في تضحية المسيح بذاته من أجل الإنسان، لا يشعر بالخوف بقدر ما يحس بانفعال أو موقف آخر يرتبط به ارتباطًا وثيقًا — وهو ضآلتنا وضعفنا إزاء هذا الحب اللامتناهي. وفي هذه الحالة بدورها، يكون الشعور بالتسامي، أو ما يسميه برادلي «توسع الذات self-expansion»[١١] أوضح مما هو في التجارب الأخرى المتعلقة بالجلال.

والواقع أن تفكير القرن الثامن عشر، بتحويله انتباهه إلى الجليل، إنما كان يبرهن ضمنًا على ضيق نطاق الجمال بوصفه مقولة للقيم؛ فالموضوع الجميل هو ذلك الذي يكتسب رضاءنا ويمنحنا البهجة. ولا يمكن أن يعد الشيء الباعث على النفور أو «الفزع» «جميلًا» بالمعنى المعتاد. وفضلًا عن ذلك فكثيرًا ما تفتقر الموضوعات الجليلة إلى التناسق

---

[١٠] «الجليل» في محاضرات أكسفورد في الشعر (Oxford Lectures on Poetry)، ص٤٤.

[١١] المرجع نفسه، ص٥٢.

الشكلي والوحدة، اللذين يرتبطان عادة بالجمال. ومع ذلك، فثمة قيمة في تجربة الجلال. وعلى ذلك فلا يمكن النظر إلى الجمال، كما رأينا من قبل، على أنه المقولة الوحيدة للقيمة الإستطيقية، ولكن من الملاحظ فضلًا عن ذلك أن مشاعر النفور والألم كانت تُعَد في العادة علامات القبح. فإذا كان الجليل، الذي يثير بدوره هذه المشاعر، قد تأكد بوصفه مقولة للقيمة، فلم لا يكون القبح بدوره مقولة كهذه؟ ومن هنا كان من الأمور التي تسترعي الانتباه أن بيرك بدأ يخصص للقبح مكانًا بين المقولات الإستطيقية.[١٢] ولقد كان مما شجع بقوة على السير في هذا الاتجاه الفكري، تعلق كثير من فناني القرن التاسع عشر والقرن العشرين بالموضوعات المضحكة المنفرة، سواء في الأدب وفي التصوير، والالتجاء على نطاق واسع إلى أساليب موسيقية مثل الكروماتية chromaticism[١٣] والتنافر. وتلك أعمال لا يمكن رفضها فورًا ببساطة؛ إذ إنها لَمَّا كانت تبدو مرغوبًا فيها من الوجهة الإستطيقية، وذلك في نظر بعض المشاهدين أو المستمعين على الأقل، فلا بد من إيجاد مكان لها داخل النظرية الجمالية. وكما عبر عن هذه الفكرة فيلسوف معاصر، فإن «الجمال بالنسبة إلى المفكر الإستطيقي يشتمل بالفعل على الجليل، والرهيب، والساخر، والمضحك. فلم لا يشتمل على القبيح أيضًا؟»[١٤]

ولكن، إذا كان الأمر كذلك، فماذا يكون مصير القبح بمعناه التقليدي؟ ألا توجد موضوعات رديئة من الوجهة الإستطيقية؟ ألا يوجد نقيض «للقيمة الإستطيقية»؟

نستطيع أن نجد في تفكير كثير من مفكري الإستطيقا المعاصرين نوعين من الإجابة عن هذه الأسئلة، وكلا النوعين يتضمن مراجعة جذرية للتقابل التقليدي بين الجمال والقبح؛ فالأول منهما يضيق مجال القبح بأن يحاول إثبات أن ما كان يُعَد في كثير من

---

[١٢] قارن مونك، المرجع نفسه، ص٢٠٨.

[١٣] يطلق اسم «الأسلوب الكروماتي» على الأسلوب الحديث في التأليف الموسيقي، الذي يرتب السلم الموسيقي على أساس اثني عشر من أنصاف الأصوات، بدلًا من الأصوات السبعة التي يتألف منها السلم «الدياتوني». والأول يخرج عن مبادئ التوافق المألوفة، ويمكن أن يسفر عن أصوات تعد خشنة بالنسبة إلى الأذن التي اعتادت الطريقة التقليدية في التأليف الموسيقي. (المترجم)

[١٤] و. ت. ستيس W. T. Stace: «معنى الجمال The Meaning of beauty» ص٨٢ (London, Richards & Toulmin, 1929).

الأحيان قبحًا ليس قبحًا على الإطلاق. والرأي الثاني، الأشد تطرفًا، ينكر وجود القبح تمامًا. وسوف نبحث كلًّا من هذين الرأيَين على حدة.

إن تاريخ الذوق بأسره، ولا سيما في القرن الحالي، يثبت لنا أن كثيرًا من الأعمال التي كان الناس يرفضونها في البداية نظرًا إلى جدتها، أصبحت تقابَل فيما بعد بالتقدير. فدراما فاجنر الموسيقية «تانهويزر»، التي أثارت فضيحة في أول عرض لها، هي الآن جزء لا يتجزأ من العروض الموسيقية التي يُقبل عليها الجمهور. ومن هنا قيل إن الفنان العظيم ينبغي أن «يخلق جمهوره». ولما كان الذوق يبدو قابلًا للتوسع إلى غير حد، فهل يمكن القول — والحال هذه — إن ثمة شيئًا قبيحًا في ذاته؟

يرى بوزانكيت، في كتابه «ثلاث محاضرات في الإستطيقا Three Lectures on Aesthetic» أن الكثير مما يسمى «قبيحًا» بصورة عامة هو في حقيقته راجع إلى «ضعف المشاهد».[15] فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الإستطيقية. ويذكر بوزانكيت أن في هذا النوع من الموضوعات «جمالًا عسيرًا difficult beauty». وقد يكون «العسر» راجعًا إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة للموضوعات: (١) «التشابك intricacy»، أي التعقد. وفي هذه الحالة يكون كل ما يفعله الموضوع هو أنه «يعطيك، في لحظة واحدة، قدرًا أكبر مما ينبغي، مما أنت على استعداد تام للاستمتاع به لو كان في استطاعتك استيعابه كله»[16] (٢) و«توتر عالٍ للشعور»[17] لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله؛ (٣) و«السعة width»، عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية، كالكوميديا الهجائية مثلًا.

والواقع أن بوزانكيت من أبرز ممثلي النظرية الانفعالية التي درسناها من قبل.[18] وتبعًا لهذه النظرية تنحصر التجربة الإستطيقية أساسًا في الإحساس بالانفعال الذي يعبر عنه الموضوع. وكما رأينا من قبل، فإن أصحاب النظرية الانفعالية يقدرون أي موضوع أو أسلوب فني ما دام معبرًا. على أن المضحك أو المؤلم أو المحزن يمكن أن يكون معبرًا أشد

[15] المرجع المذكور، ص٩٥.

[16] المرجع نفسه، ص٨٩.

[17] المرجع نفسه، ص٨٩.

[18] انظر الفصل السابع من قبل.

تعبير وأقواه. ولما كان بوزانكيت يعرف «الجمال»، بمعناه الواسع، أي بمعنى «الجدارة الإستطيقية»، من خلال القدرة على التعبير، فإن القبيح، بقدر ما هو معبر، لا بد أن يعد نوعًا من القيمة الإستطيقية.[١٩]

فلنلاحظ ما قام به بوزانكيت حتى الآن في نظريته عن القبح؛ فهو أولًا قد ضيق مفهوم «القبح» إلى حد هائل إذ نقل كثيرًا من الأشياء التي تُعَد قبيحة في العادة إلى فئة «الجمال العسير». وهو ثانيًا قد وضع القبح ضمن مقولات القيمة، بفضل نظريته التعبيرية. فماذا يكون من أمر القبح بمعناه التقليدي، معنى «انعدام القيمة الإستطيقية aesthetic disvalue»؟

إن بوزانكيت يقترب آخر الأمر اقترابًا شديدًا من الرأي المتطرف القائل إن القبح بهذا المعنى لا وجود له. فلو كان هناك شيء غير جميل على الإطلاق (أي غير معبر)، لما كان مقولة إستطيقية على الإطلاق؛ ذلك لأنه قد عرَّف «الإستطيقا» من خلال «التعبير». فلو كان من غير معبر، فإنه يقع خارج مجال الإستطيقا تمامًا. «فإن كان القبح غير إستطيقي، فإنه لا يكون إستطيقيًّا على الإطلاق، ولا يكون لنا شأن به».[٢٠]

ولكن، على الرغم من أن بوزانكيت «ميال بشدة» إلى الاعتقاد بأنه «لا وجود لما يسمى بالقبح الميئوس منه»،[٢١] فإنه يجعل موقفه مشروطًا إلى حد ما؛ فهو يرى أن بعض الأشياء هي بالفعل «قبيحة إلى حد ميئوس منه». تلك هي الموضوعات المعبرة التي «(تثير) الذهن في اتجاه معين، ثم (تعوقه) في هذا الاتجاه نفسه»؛[٢٢] فالموضوع «يبدأ» بأن يكون تعبيريًّا، إن جاز هذا التعبير، ويبدو أنه يفضي إلى مشاعر أخرى يتوقع المرء أن يحس بها. ومع ذلك فإنه يخيب ظننا. فهناك «إيحاء بالتعبيرية ثم تأثير مضاد لها عن طريق تكملة تتعارض معها».[٢٣] أي إن الموضوع لا يحقق النوازع الانفعالية التي أطلقها من عقالها. وعلى ذلك فإنه إذا كان «للقبح الذي لا يُغلَب» وجود على الإطلاق، فهو إنما يكون في «الفن المتصنع الذي يفتقر إلى الإخلاص».[٢٤]

---

[١٩] المرجع نفسه، ص١٠٣.

[٢٠] المرجع المذكور، ص٩٧–٩٩.

[٢١] المرجع نفسه، ص٩٩.

[٢٢] المرجع نفسه، ص١٠٤.

[٢٣] المرجع نفسه، ص١٠٥.

[٢٤] المرجع نفسه، ص١٠٦.

وعلى ذلك فحتى هذا القدر من «القبح الميئوس منه» الذي استبقاه بوزانكيت في نظريته، ليس انعدامًا تامًّا للقيمة الإستطيقية، فحتى الموضوعات «القبيحة إلى حد ميئوس منه»، يُمكِن أن توصف بأنها إستطيقية «بصورة مبدئية»؛ لأنها مُعبِّرة إلى حد ما. فهل تدرك، أيها القارئ، مدى التحوُّل العميق الذي طرأ على مقولة القبح؟ إنها، بمعنًى ما، نوع من القيمة الإستطيقية، وهي بمعنًى آخر خارجة ببساطة عن موضوع الإستطيقا؛ وفي هذا المعنى الذي يشبه المعنى التقليدي «لانعدام القيمة الإستطيقية» شبهًا قويًّا، يكون القبيح قيِّمًا من حيث الإمكان، وإلى حد معين. وهكذا يتعين على بوزانكيت، في مراجعته للمعتقدات الشائعة (في التراث على الأقل)، أن يمضي في طريق مضاد للاستخدام اللغوي الشائع فيه؛ فهو يبين أولًا أن لفظ «القبيح» ليس له معنًى منفرد يسير في اتجاه واحد، كما نفترض في لغتنا غير النقدية، ثم يفترض أن معناه المعتاد ينبغي أن يُعدَّل. ومن الواجب ألا نرفض نظريته لأنه يستخدم الألفاظ «بطريقة شاذة» أي بطريقة مختلفة. وإنما ينبغي أن نفهم نظريته لكي ندرك السبب الذي دعا إلى استخدام الألفاظ على هذا النحو.

ومع ذلك فإن بوزانكيت ليس المفكر الجمالي المعاصر الوحيد الذي يرفض الاستخدام والاعتقاد التقليديَّين؛ فهناك مفكرون آخرون يخطون الخطوة الأخيرة، وينكرون القبح تمامًا؛ فالأستاذ ستيفن س. بيبر Stephen C. Pepper يعرف «الإستطيقي» من خلال «حدس الكيفية intuition of quality».[٢٥] ولفظ «الكيفية» الذي يتخذ هنا موقعًا حاسمًا، ليس مما يسهل تعريفه، ولكنا نستطيع القول إن لكل من تجاربنا «كيفية» فريدة ما؛ ذلك لأن التجربة قد توصف بأنها متغلغلة أو متوترة أو «هزيلة» أو عميقة. وفي استطاعتنا أن نشعر بخصائص تجربتنا هذه شعورًا مباشرًا، أي أن «ندركها بالحدس». وفي هذه الحالة بدورها، كما في حالة بوزانكيت، يكون تعريف «الإستطيقي» شديد الاتساع. فلما كانت «الكيفية» تتمثل في كل تجربة، فإن «القيمة (الإستطيقية) تتغلغل في كل حياة ... وليس ثمة قيمة إستطيقية سلبية».[٢٦] كذلك فإن «بيبر»، مثل بوزانكيت أيضًا، ينسب القبح إلى المجال اللاإستطيقي، وكل ما في الأمر أنه يفعل ذلك بالنسبة إلى «كل» قبح؛ ذلك لأنه، في الحالات التي يكون فيها قبح، يحدث هذا القبح عندما تكون التجربة «مملة أو مؤلمة»؛

[٢٥] (أساس النقد في الفنون) The Basis of Criticism in the Arts ص٥٦.

[٢٦] المرجع نفسه، ص٥٨.

«فالقبح هو الاستهجان الأخلاقي لانعدام القيمة الإستطيقية في موقف ما، فهو تقويم أخلاقي أكثر منه جماليًّا».[٢٧]

وهناك فهم آخر للإستطيقي يسفر عن نتائج مشابهة، ففي هذا الكتاب نظرتُ إلى «الإستطيقي» على أنه موقف من نوع ما، هو موقف «التأمل النزيه المتعاطف»، وهذا رأي يقول به عدد كبير من المفكرين الإستطيقيين المحدثين، على أني ذكرت من قبل أن أي موقف ينطوي على اتجاه إيجابي أو اتجاه سلبي نحو موضوعه؛ فالموقف الإستطيقي يتسم باتجاه متعاطف على الدوام، بمعنى أنه يوجه الانتباه إلى الموضوع و«يقبله». وفضلًا عن ذلك، فنظرًا إلى عدم وجود اهتمام بالمنفعة أو بأي هدف خارجي آخر، فإن العامل الوحيد على الاحتفاظ بانتباهنا هو أننا نجد الموضوع جيدًا في ذاته. ومن هنا فإن معنى «الإستطيقا» ذاته ينطوي على قيمة إيجابية. ولما كان مجال التجربة الإستطيقية بأسره يُعرَّف من خلال «الموقف الإستطيقي»، فإن التجربة الإستطيقية بأسرها تجربة قيمة (إيجابية). وهكذا يمكن الآن التعبير عن إحدى نتائج بوزانكيت على هذا النحو: إذا لم يكن الشيء موضوعًا للانتباه الإستطيقي، فإنه ببساطة ليس إستطيقيًّا على الإطلاق، ولو كان هناك أي شيء يقاوم الإدراك الحسي الإستطيقي مقاومة مطلقة، وعلى نحو «ميئوس منه»، لكان هذا الشيء خارجًا عن نطاق البحث الإستطيقي. وبهذا المعنى لا يكون «القبح» مقولة إستطيقية.

إن المسألة هنا تَنصبُّ على العلاقة المنطقية بين تصوراتنا. فماذا نقول عن الوقائع التجريبية؟ هل توجد فيها بالفعل أية موضوعات «قبيحة إلى حد ميئوس منه»؟ لقد سبق لي أن ذكرت أن «أي موضوع للوعي على إطلاقه» يمكن أن يكون موضوعًا إستطيقيًّا، وأيدت رأيي بأمثلة من تاريخ الفن والذوق. وقد عبر سانتيانا عن هذه الفكرة بقوله: «كل شيء جميل لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا ويخلبه بدرجة ما».[٢٨] ولعل هذا قد يبدو رأيًا غريبًا، وربما بدا رأيًا باطلًا، أو منطويًا على مفارقة على الأقل. والواقع أنه لا بد عند هذه النقطة من بحثنا، أن يكون القارئ قد اعتاد غرابة كثير من النظريات المعاصرة في القبح، ولكن لنتأمل الأدلة التي يبدو أنها تقف في وجه هذا الرأي. فلنتأمل الموضوع والمواقف التي تفترض أنها مضادة للإستطيقا «إلى حد ميئوس منه». ألا يجوز

[٢٧] الموضع نفسه.

[٢٨] «الإحساس بالجمال» The Sense of Beauty ص٩٨.

أن تحيُّزاتنا و«نظرتنا العمياء» هي التي حالت بيننا وبين اتخاذ موقف إستطيقي منها؟ ربما كانت لهذه الموضوعات ارتباطات بما نعده، عمومًا، وضيعًا أو محظورًا. وربما كانت هذه الموضوعات تثير الكراهية الأخلاقية أو الدينية، كما هي الحال في حظر تصوير الأنبياء في الإسلام. وربما كان ارتباطها بالحياة العملية اليومية أقوى من أن يُسمَح لنا بتأمُّلها في ذاتها. وربما كانت — ببساطة — غير مألوفة لنا، كموسيقى جزيرة بالي، أو أعمال فاجنر وسترافنسكي عند عزفها لأول مرة. وربما كان التحذلق أو الهوى يؤثر فينا، كما هي الحال في موقف كثير من أصحاب «الثقافة» إزاء موسيقى الجاز الأمريكية.

فإذا استطعنا أن نتخلص من أمثال هذه العقبات، بحيث نصل إلى «وعي منزه متعاطف» (وهو أمر بعيد الاحتمال، ما دمنا ضعفاء كسائر البشر) فعندئذٍ يمكننا أن نرى جميع الموضوعات على ما هي عليه من الناحية الإستطيقية. وما دمنا نراها من الناحية الإستطيقية، فلا بد أن نراها أيضًا من ناحية ما فيها من قيمة. فالأدلة على زيادة رقي الذوق واتساع أُفقه بفضل الحركات الفنية الجديدة والتعود الإستطيقي عليها، وكذلك الأدلة على تبايُن ما يقدره أفراد المجتمعات المختلفة، ومختلف الناس في مجتمعنا نحن، أكثر من أن تسمح لنا باستبعاد هذه الفكرة بسهولة. وهذه الأدلة تزيد من تأييد الرأي القائل إنه «ليس ثمة شيء قبيح في جوهره».[٢٩]

ومع ذلك فلست أود أن أزعم أن هذا الرأي قد تأيد على نحو قاطع. فمن الجائز أني ارتكبت مغالطة المصادرة على المطلوب، وذلك إذا كانت حجتي هي مجرد القول إنه إذا أمكن إدراك كل شيء «بتنزُّه وتعاطُف»، فعندئذٍ لا يكون ثمة شيء «قبيح إلى حد ميئوس منه». ولا بد أن يلاحظ المرء، بعد أن يقال كل شيء، وجود عنصر غريب إلى حد غير مألوف في أية نظرية إستطيقية لا تترك مجالًا لانعدام القيمة. ففي المجالات الأخرى لتجربة القيمة، يوجد على الدوام استقطاب بين القيمة وانعدام القيمة؛ فالأخلاق، مثلًا، تنطوي على الخير والشر، لا على الخير وحده، بحيث يكون كل ما عداه خارجًا عن نطاق الأخلاق.

وقد يستقر رأيك، بعد إعمال الفكر، على أنك لا تستطيع قبول النظريات التي ناقشناها الآن في القبح، ولكنك لا تستطيع أن تصل إلى هذا الرأي إلا إذا فهمت كيف

---

[٢٩] المرجع نفسه، ص٩٦.

انتهت هذه النظريات إلى نتائجها الخاصة، ولماذا كانت ميالة إلى الابتعاد عن الاعتقاد التقليدي والعرف اللغوي الشائع.

ولكن ينبغي علينا الآن أن نبحث بمزيد من التفصيل مسألة أثارتها مناقشتنا السابقة؛ فقد قلنا إن القبح هو، بمعنًى ما، لا إستطيقي تمامًا. وقلنا إنه بمعنًى آخر مقولة للقيمة الإستطيقية تقف على قدم المساواة مع الجمال (بمعناه الضيق)، واللطف، والجلال ... إلخ. فلنعرِّف «القبح»، بمعناه الأخير، بأنه «ما يثير تأمله الإستطيقي ألمًا أو كدرًا». والسؤال الآن هو «كيف يتسنى لنا أن نحتفظ بالموقف الإستطيقي نحو موضوع ما، ونجد فيه قيمة، في الوقت الذي تكون فيه تجربتنا عنه مؤلمة؟»

(٢) «مفارقة» التراجيديا

كانت التراجيديا تثير السؤال السابق بكل حدة طوال تاريخ الإستطيقا والنقاد، فهناك اعتراف شامل بأن التراجيديات الكبرى التي عرفها الإنسان، ولا سيما تراجيديات اليونانيين؛ أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيدس، وتراجيديات شيكسبير، هي من الأعمال الفنية القليلة الشامخة بحق؛ «فأوديب ملكًا»، والثلاثية الأورستية، والملك لير، وهاملت، وماكبث، أعمال هائلة لا يكاد يفوقها في روعتها وقوتها أي شيء عداها في الأدب، بل في أي فن من الفنون الأخرى. وليس من الضروري أن تستخدم صفة «التراجيدي» للدلالة على تقدير معين القيمة، بل إن من الممكن استخدامها لوصف نوع معين من الشكل الأدبي فحسب. ومع ذلك فقد لحقت بهذا اللفظ ارتباطات من العمق والوقار، ومن هنا فإنه يوحي بالقيمة على نحو لا نجده في الأسماء المحايدة الخالصة «للأنواع» الفنية الأخرى، «كالسيمفونية» أو «المنظر الطبيعي»، بل إنه يوحي بقيمة أعلى بكثير مما توحي به ألفاظ شبه تقويمية، «كالكوميدي» أو «الميلودرامي».

ومع ذلك، فلو أخذنا الأمور على ظواهرها، لكان من الواجب أن تكون التراجيديات في نظرنا أقل الأعمال الفنية قيمة؛ ذلك لأن التراجيديا «هي في أساسها حكاية آلام وكوارث تفضي إلى الموت».[٣٠] فعلى الرغم من أن أوديب لا يعاني الموت بنفسه، فإنه يُقدَّم إلينا على

[٣٠] برادلي: «التراجيديا الشيكسبيرية» Shakespearean Tragedy ص٧.

أنه شخص اقترف أعمالًا يعجز اللسان عن وصفها، هي قتل أبيه، والزواج من أمه، وهو يفقأ عينَيه في نوبة من التقزز من ذاته، ويعاني كمدًا يَهُون إلى جانبه الموت. وثمة ملك آخر، هو «لير»، تسيء إليه بناته بقسوة، وينتهي به الأمر إلى يأس قاتل وفاقة شديدة، ويموت وهو يتطلع إلى جثة ابنته المخلصة الوحيدة، فالتراجيديا تحفل بالحزن، وخيبة الأمل، واليأس الحالك. «إن التراجيديا منظر من مناظر الشر، والشر هو بعينه ما لا نستمتع به. ومع ذلك فنحن نستمتع بالتراجيديا».[٣١] هذه هي «مفارقة التراجيديا».

على أن المشكلة ليست مقتصرة على ذلك النوع من الدراما الذي نطلق عليه اسم «التراجيديا». فمن الواضح أن «حكايات الآلام والكوارث» توجد في الفن الروائي بدوره، كما أن هناك كثيرًا من الصور ذات موضوعات مرعبة أو منفرة، كدراسات «روو Rouault» للعاهرات، بل إن لفظ «التراجيدي» يستخدم في وصف الموسيقى، كما هي الحال في «الافتتاحية التراجيدية» لبرامز. ولو كانت أمثال هذه الأعمال تؤلِّف مجرد «جزء جنوني ضئيل» من الفن، لكانت «المفارقة» مشكلة متعلقة بعلم النفس المَرَضي، بحيث يكون من الممكن التخلص منها بالقول إن بعض الناس يجدون لذة مازوشية في التألم. غير أن التراجيديا فن أشمل وأوسع نطاقًا من أن يُستبعد باستخفاف. ومن هنا فإن من المستحيل التخلص من المفارقة المتضمنة في أعمال الأدب الدرامي التي تعد «تراجيديات» بالمعنى الصحيح.

ولكن، ما هي بالضبط طبيعة هذه المفارقة؟ إن المفارقات تنهار أحيانًا عندما يلقي المرء عليها نظرة ثانية. ومن الجائز أن هذا الحكم يصدق على هذه المفارقة بدورها. فقد قلنا إن تصوير خيبة الأمل واليأس أمر مؤلم. فهل يرجع ذلك إلى أن خيبة الأمل واليأس يثيران فينا ألمًا متعاطفًا عندما تصادفهما في «الحياة الواقعية»؟ من الجائز أنهما يؤديان إلى ذلك، ولكن لماذا نستدل من ذلك على أن هذا بعينه هو ما يحدث عندما يصور الشر في الفن؟ إن من الخطأ الساذج — أعني خطأ «المحاكاة البسيطة» في أبعد صورها عن الصواب[٣٢] أن نعتقد بأننا نستجيب للأعمال الفنية على نفس النحو الذي نستجيب عليه

[٣١] هنري ميرز: «التراجيديا: نظرة إلى الحياة» ص٦.
Henry A. Myers, Tragedy: A View of Life (Cornell U.P., 1956).

[٣٢] انظر من قبل الفصل الخامس، القسم الأول.

«لنماذجها»، ومما لا شك فيه أنه لو قاسى صديق أو قريب لي مثلما تقاسي الشخصية التراجيدية، فإني أشعر بالألم، ولكن هناك حقيقة واضحة ينبغي أن نتذكرها، هي أن أوديب ولير شخصيتان خياليتان، ونحن نتخذ موقفنا إزاءهما على أساس أنهما كائنات وهمية، بحيث إن كل ما تفعله هذه الشخصيات وتمر به هو، بمعنًى ما، نوع من الإيهام (make-believe)، ومن هنا لم نكن نحس ألمًا ويأسًا عند قراءتنا عنهم.

من الواضح أن هذه الحجة تتسم بشيء من القوة، وهي تساعد على إلقاء ضوء أوضح على المفارقة. فإن كان ثمة مفارقة في التراجيديا على الإطلاق، فلا بد أن تكون متعلقة بالفن لا «بالحياة»؛ فمن المؤكد أنه لو حدث لشخص تعرفه أن واجه خيبة الأمل والإخفاق، وبالتالي عانى شقاءً مبرحًا، فإن حزننا يكون على الأرجح أشد بكثير مما يحس به المشاهد الإستطيقي. ولنتصور في هذا الصدد مقدار ما نحس به من الأسى عندما يموت أحد أفراد أسرتنا؛ فهل يؤثر فينا موت لير على نحو قريب من هذا؟ ومن جهة أخرى فلو بدا أن صديقًا أو قريبًا يتجه نحو كارثة، فإننا نقوم دون شك باتخاذ تدابير لمساعدته. أمَّا تأمُّل الفن فلا مكان فيه للسلوك العملي. ولقد حدث مرةً أن كانت سيدة شابة ذات حساسية عاطفية مفرطة تشهد عرضًا لتراجيديا «عطيل»، وترقب الشرير باجو وهو يخدع البطل بأكاذيب خبيثة يقود بها القائد المغربي إلى حتفه، فنهضت فجأة في وسط العرض من مقعدها، وصرخت نحو الممثلين في المسرح: «أيها الأسود الضخم الأحمق! ألا تدرك أنه كاذب؟» إن تصرفها هذا ربما كان دليلًا على طيبة قلبها، ولكن من الواضح أنها نسيت أن كل الحوادث «إيهام»، وأنها أتاحت للموقف العملي — بطريقتها الفجة — أن يغتصب الموقف الإستطيقي.

وهكذا فإن الحجة الموجهة ضد المفارقة تؤكد أن الاستجابة الإستطيقية ليست هي ذاتها استجابة «الحياة الواقعية»، ومع ذلك فإنها لو كانت تثبت شيئًا لكان ما تثبته أكثر مما ينبغي؛ ذلك لأنها تؤكد طابع الإيهام في التراجيديا لكي تثبت أننا لا نشعر بأي ألم على الإطلاق أثناء مشاهدتنا للتراجيديا. وهنا نجدها تتعارض مع وقائع تجربتنا. فمن غير المعقول أن تكون مفارقة التراجيديا قد اجتذبت عقول الفلاسفة والنقاد طوال القرون التي مرت منذ أرسطو، مالم يكن مشاهدو التراجيديا قد شعروا بألم متعاطف وتحدثوا عنه. ولو لم تكن هذه حقيقة، لما ظهرت المفارقة أصلًا، ولو لم تكن هذه حقيقة، لكانت استجابتنا للتراجيديا استجابة لذة خالصة. وفي هذه الناحية تكون استجابتنا للتراجيديا أشبه بما نحس به عندما نشاهد دراما عادية تتجاهل الجانب التراجيدي للحياة البشرية، وتصور الحوادث الصغيرة المحدودة التي لا يتمثل فيها شيء من خيبة الأمل المدمرة والألم

الممض. والواقع أن اللغة التي نستخدمها في وصف التجربة التراجيدية — ومن أمثلتها: «إنها مؤثرة إلى حد لا يكاد يمكن تحمله» و«إنها تثير حزنًا لا يوصف، كما يقول جلبرت مري G. Murray عن «النساء الطرواديات»:[٣٣] و«رعب ينعقد معه اللسان.» كما يقول معلق آخر عن «أوديب ملكًا»:[٣٤] هذه اللغة ليست هي تلك التي نستخدمها في وصف استجابتنا للأنواع الأخرى من الدراما، بل إن هناك أشخاصًا لا يستطيعون أن يتحملوا مشاهدة التراجيديا حتى نهايتها، لأن الألم يكون قد اعتصرهم إلى حد يعجزون معه عن التحمل؛ ففى التراجيديا إذن شيء يجعلها مختلفة بصورة واضحة، شأنها في ذلك شأن الجليل، ويفرق بينها وبين الموضوع الإستطيقي الذي يسرنا فحسب، والذي هو أشبه ببستان بديع نستمتع برؤيته.

إن الحجة الموجهة ضد المفارقة تؤكد الفارق بين الألم في «الحياة الواقعية» وبين الألم الذي يصوره الفن؛ فانعزال الفن وعدم واقعيته يخلصنا من الحزن العميق. ولقد رأينا أن هذا القول ينطوي على شيء من الصحة. ومع ذلك فإن الفارق بين الفن وبين «الحياة» يمكن أن يحول إلى الاتجاه المضاد. فلهذا السبب بعينه، أعني كون الفن ليس هو «الحياة»، نجده يضاعف الألم المتعاطف ويزيده تأكيدًا؛ فالتراجيديا تضفي صبغة درامية مضاعفة على محنة البطل، والحوادث المحكمة الترابط التي تؤدي به إلى حتفه، تخلق في المشاهد أحاسيس متزايدة الحدة من الخوف المتشائم، والبلاغة الأدبية تزيد كارثة البطل حيوية وتأثيرًا، كما يحدث عندما يكرر لير كلمة «أبدًا» المشهورة خمس مرات في حديثه الأخير. والحق أن التراجيديا تطغى على أحاسيس المرء وتلح عليها إلى حد يندر أن تصل إليه والحياة ذاتها، ولعلك تذكر ما قاله أرسطو من أن التراجيديا تغفل السرد المجرد، الذي يقتصر على تسجيل الحوادث دون تمييز؛[٣٥] فالفنان الأدبي ينتزع

[٣٣] «النساء الطرواديات» في كتاب «خمس مسرحيات ليوريبيدس (Five Plays of Euripides ترجمة جلبرت مري (نيويورك، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٤م) ص٦. وجميع الاقتباسات التي سترد في هذا الفصل فيما بعد مأخوذة عن هذه الترجمة.

[٣٤] سوفوكليس: «المسرحيات السبع The Seven Play» ترجمة ليويس كامبل Lewis Campbell (لندن، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٣٠م)، ص١٥ من المقدمة. وجميع الاقتباسات التي سترد في هذا الفصل فيما بعد مأخوذة عن هذه الترجمة.

[٣٥] انظر ص١١٧ وما يليها من قبل.

«الأعراض» والحوادث غير المرتبطة بالجوهر، والتي تحفل بها الحياة المعتادة، ولا يركز جهده إلا على كشف المصير التراجيدي. وهكذا يكشف عن مأساة الوجود، التي نغفلها إلى حد بعيد عندما تحدث في «الحياة»، وربما كان في هذا تفسير لمسلك السيدة الروسية العريقة التي تحدث عنها وليم جيمس، والتي أثرت فيها إحدى المسرحيات حتى بكت، ولكنها ظلت غير مكترثة بالآلام المبرحة التي يقاسيها خدمها.

إن عدم الواقعية الضمني في الفن يحمينا، على وجه العموم، من أن يستبد بنا الأسى، كما يحول بيننا وبين القيام بسلوك عملي إزاء ما نشاهد. غير أن حيوية الفن وإحكامه تزيد من إيلام التراجيديا؛ «فهي مسرحية، ولكنها ليست مسرحية فحسب».[٣٦]

وهناك حجة من نوع آخر يمكن استخدامها لتفنيد هذه المفارقة. تلك الحجة بدورها تنكر الحقيقة التي ترتكز عليها المفارقة، ألا وهي أن استجابتنا للتراجيديا مؤلمة؛ فالحجة تقول إن مما يثبت بطلان هذا الرأي أننا نظل نشاهد التراجيديا أو نقرؤها؛ «فاللذة هي الشعور الملازم لاتجاهنا إلى المحافظة على أي شيء أو الاستمرار فيه».[٣٧] وعلى ذلك فإن استمرار الاهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألمًا. ولا يمكن وصف التجربة بأنها مؤلمة إلا إذا توقفنا عن المشاهدة.

والأمر هنا متعلق بمعنى «اللذة»؛ فاللذة، شأنها شأن بقية الألفاظ التي تدل على ما نحس به مباشرة في التجربة، ليست مما يسهل تعريفه، بل إن البعض يقول إن هذه الألفاظ لا يمكن تعريفها، بالمعنى الدقيق، على الإطلاق، وأن كل ما يمكننا عمله هو الإشارة إلى أمثلة مما تدل عليه. والقول بأن اللذة تصاحب دائمًا «اتجاهنا إلى الاستمرار» لا ينبئنا بشيء عن نوع الإحساس الذي تكونه اللذة، وإنما الأصح أن هذا القول يصف الظروف التي تنشأ فيها اللذة، ولكن هل ينبغي تصور «اللذة» على هذا النحو؟ إن قدرًا كبيرًا من التجربة الإستطيقية، فضلًا عن التجارب الأخلاقية وغيرها، يثبت أننا في كثير من

[٣٦] ل. أ. ريد: «دراسة في الإستطيقا»، ص٣٤٣.

L. A. Reid, "A Study in Aesthetics" (N. Y., Macmillan, 1954).

[٣٧] لي: الإدراك الحسي والقيمة الإستطيقية، ص٧٨-٧٩.

Lee, Perception and Aesthetic Value.

الأحيان «نستمر ونواصل» نشاطًا معينًا على الرغم من كونه مؤلمًا. والتجربة التراجيدية مثل واضح من أمثلة هذه الظاهرة. أما القول إن التجربة ينبغي أن تكون باعثة للذة لأننا نحرص على استمرارها، فما هو إلا استخدام التعريف يبعث الغموض في الوقائع الواضحة. فالحجة إذن لفظية فحسب.

والواقع أن هذه الحجة تعكس وجهة نظر «مذهب اللذة hedonism»، وهو النظرية القائلة إن اللذة، واللذة وحدها، هي التي يمكن أن تكون خيرًا في ذاته. «ففي نظر القائل بمذهب اللذة تكون التراجيديا سرًّا غامضًا. فما الذي يجعلنا نقيم صنمًا من الحزن في معبد اللذة؟»[٣٨] فإذا رفضنا مذهب اللذة، أمكننا أن نقول دون تناقض إن التجربة التراجيدية تبعث الألم واللذة معًا. وهكذا تصبح مفارقة التراجيديا مسألة أمر واقع في أساسها: فما هي القوة الكامنة في التجربة التراجيدية، والتي تدفعنا إلى مواصلة اهتمامنا بالمسرحية، وهو اهتمام يبلغ من الشدة والاستغراق حدًّا ننظر معه إلى التجربة على أنها على أعظم قدر من القيمة؟

وردت في المؤلفات الهائلة العدد، التي كتبت عن نظرية التراجيديا، إجابات كثيرة عن هذا السؤال، ولكننا لا نستطيع أن نبحث هنا إلا بعضًا منها. ومع ذلك في وسعنا أن نستخلص من هذه الإجابات استبصارًا بطبيعة التجربة التراجيدية.

إن المفارقة تنشأ نتيجة لآلام شخصيات التراجيديا. وهذا يؤدي إلى تركيز الاهتمام على عقدة التراجيديا. ولقد سبق لنا أن ذكرنا، عند شرح المفارقة منذ بضع صفحات، أنواع الحوادث التي يشيع وقوعها في التراجيديا، ولكن من المؤكد أن العمل الأدبي، شأنه شأن أي عمل فني، ليس مجرد موضوعه فحسب، بل إن فيه، بالإضافة إلى ذلك، قدرًا كبيرًا من دقة الحس والتنظيم الشكلي. وقد يكون سانتيانا مبالغًا في قوله «إن طريقة المعالجة، لا الموضوع، هي لب التراجيديا»،[٣٩] غير أن هذه المبالغة يمكن أن تكون ذات دلالة واضحة.

[٣٨] بيبر: أساس النقد في الفنون، ص١٧.

Pepper: The Basis of Criticism in the Arts.

[٣٩] الإحساس بالجمال، ص١٦٩.

فما الذي نجده في التراجيديا، إلى جانب عقدتها؟ قد يكون من الواضح تمامًا أننا نجد فيها شعرًا رفيعًا؛ فقد كان الناس يعجبون دائمًا بما تنطوي عليه المقتطفات المأخوذة من التراجيديات من تصوير حسي خلاب، وخيال حي. ولعل أفضل الأمثلة على ذلك مناجيات هاملت لذاته. ومن هنا قيل إننا نحتفظ باهتمامنا بالتراجيديا نظرًا إلى مستواها الشعري، الذي لا يكون مؤلمًا لنا على الإطلاق، بل نستمتع به مثلما نستمتع بكل شعر عظيم. ويرى الأستاذ باركر Parker، في صدد كل فن يتخذ له من الشعر موضوعًا، لا في صدد التراجيديا وحدها، أن «الخطوط الخلابة، والألوان والأصوات الجذابة، والإيقاعات المثيرة، يمكنها أن تطغى على كل نفور قد نحس به — بدون هذه العناصر — إزاء الموضوع».[٤٠]

والصعوبة في هذه النظرية، التي تحاول إثبات أن التجربة التراجيدية باعثة للذة، مشابهة تمامًا للصعوبة التي تواجهها تلك النظرية التي تؤكد أهمية عقدة المسرحية، حين تحاول إثبات أن التجربة التراجيدية مؤلمة. فكلا الرأيَين لا يعمل حسابًا إلا لوجه واحد، مأخوذ على حدة، من أوجه العمل الفني الكامل؛ فالشعر في التراجيديا يستخدم في الكشف عن «حكاية آلام وكوارث». ومن الضروري فهم الشعر في صلته بتطور الشخصية وعقدة المسرحية؛ فهو يضفي حيوية ووضوحًا على المأزق الذي تواجهه الشخصية التراجيدية، وعلى آلامها، وحتمية الكارثة. وعندما نتعاطف مع الشخصية التراجيدية ونندمج في مصيرها، لا نشعر بألم متعاطف على الرغم من الشعر، بل بسببه. ولو قُدم إلينا عرض نثري، أو عرض شعري هزيل، لآلام هذه الشخصية، لما استطاع أن يؤثر فينا. فلنتأمل فقرة مثل:

يا ويلتاه! هل حانت نهاية كل شيء
وذروة أيامي وعرق جبينها؟
ها أنا ذا أفارق بلدي وكل دروبه
تأكلها النيران.[٤١]

[٤٠] ديويت باركر: مبادئ الإستطيقا، ص٨٥.
De Witt H. Parker, The Principles of Aesthetics 2nd ed. (N. Y., Crofts, 1947). ومع ذلك ينبغي أن يقارن القارئ ص٨٥–٨٦.

[٤١] النساء الطرواديات، نفس الموضع السابق، ص٧٤.

هذا شِعر ممتاز، ولكن الناطقة به هي الملكة هيكوبا Hecuba العجوز في «النساء الطرواديات»، وهى تندب تدمير وطنها، وتتأهب لقتل نفسها:

«يا طروادة الحبيبة إلى نفسي،
خذيني معك، في لحظة عذابك، لنموت سويًّا!»

أو لنتأمل بالمثل للفقرة التي تبدأ بالأبيات:

هبي يا رياح، ومزقي خديك! ثُوري! هُبي!
أيتها الجنادل والأعاصير، تدفقي
حتى تغمري أبراجنا، وتغرقي سقوفنا!

هذا حديث الملك لير عند بداية احتضاره في منظر العاصفة في المروج (الفصل الثالث، منظر ٢).

هذه الأبيات تعبر عن أسًى شخصي متدفق، وعلى ذلك فقد لا يكون من الإنصاف استخدامها ضد الحجة التي نعرضها، والتي قد تصدق بالنسبة إلى بقية الشعر التراجيدي. فلنتأمل إذن كلمات عطيل وهو ما زال في أوج نجاحه وحبه، قبل أن تحل به الكارثة. ولعل عطيل هو أكثر أبطال التراجيديا «شاعرية»؛[٤٢] فكل ما يقوله يتسم بالحس المرهف وحيوية التصوير، غير أن مجازاته وصوره ليست وشيًا ذهبيًّا شعريًّا، بل إنها تنم عن شخصية الرجل — الرومانتيكي، الساحر، الواسع الخيال، الشغوف أحيانًا بالمبالغة في تصوير أساه. ولا بد أن توضع شخصيته في السياق العام للمسرحية؛ فعطيل هو ذلك النوع من الرجل الذي يمكن أن يتلاعب به ياجو الشرير ويخدعه.[٤٣] وهكذا فإن شخصيته جزء لا يتجزأ من مجرى العقدة المسرحية، كما هي الحال في كل تراجيديا. وفضلًا عن ذلك، فإن سحره وجاذبيته الشخصية لا يؤديان إلا إلى زيادة شعورنا بالألم للكارثة التي حلت به. فإدراكنا لنوع الرجل الذي ضاع يزيد من شعورنا بفداحة الخسارة. وربما كان

[٤٢] برادلي: التراجيديا الشيكسبرية، ص١٨٨.

[٤٣] ولكن، فيما يتعلق «بمسألة عطيل»، قارن برادلي، المرجع المشار إليه، المحاضرات ٥–٦؛ وف. ر. ليفيس F. R. Leavis المسعى المشترك. The Common Pursuit (N. Y., George Stewart, 1952)، ص١٣٦–١٥٩.

عطيل يفتقر إلى عمق بعض أبطال التراجيديا الآخرين وتعقدهم، ولكنه محبب إلى النفس أثير لديها إلى حد لا يقل عن أي بطل تراجيدي غيره. وعلى ذلك فإن شعر عطيل، مع كل ما فيه من جمال لا يرقى إليه الشك، تزداد فعاليته بفضل الألم والرعب المتغلغلين. في التراجيديا التي هو جزء منها. ولا جدال في أننا نستطيع أن نستمتع بالشعر الذي تنطوي عليه التراجيديا منفصلًا عن الشخصيات وعن العقدة المسرحية، مثلما نستطيع تأمل صورة ذات موضوع على طريقة «بل وفراي Bell and Fry» أي بوصفها نمطًا من الخطوط والكتل؛ فالأعمال الفنية تبلغ من التعقد حدة نستطيع معه أن نلتقط منها ونختار إذا شئنا، ولكن ينبغي أن ندرك بوضوح عندئذٍ أننا أسقطنا من تجربتنا جزءًا كبيرًا. على أن الأستاذ باركر، الذي يرى أن من الممكن التغلب على طابع الإيلام في الموضوع عن طريق العنصر الحسي، يسلم بأن العنصر الحسي «يحول الانتباه إلى ذاته».[٤٤] فإذا صح ذلك، كان معناه أن العمل الكامل — أي التراجيديا — ليس هو موضوع الانتباه. ويترتب على ذلك ألا تكون الحجة التي كنا نناقشها نظرية «في التراجيديا» على الإطلاق، وإنما تكون متعلقة بالشعر الدرامي بوجه عام. فإذا لم يؤخذ شِعر التراجيديا على حدة، فإنه عندئذٍ يتشرب الانفعالات الأليمة للتراجيديا. وعلى ذلك فليس في استطاعتنا أن نقبل النظرية القائلة إن «المشاهد يستطيع أن يتحمل أحزان الآخرين ببسالة إذا كانت مقترنة بموسيقى ناعمة وكلمات ملائمة».[٤٥]

إن مفارقة التراجيديا، شأنها شأن كل العناصر الأخرى في نظرية التراجيديا، ترجع في أصلها إلى كتاب الشعر لأرسطو؛ فهو في مستهل الكتاب يتساءل، في صدد الفن بوجه عام، عن السبب الذي يجعلنا نستمتع بمحاكاة موضوعات ونتألم عندما نشاهدها في ذاتها. وهو يعلل ذلك بأننا نستمتع وبالتعلم. وحين يتحدث أرسطو عن التراجيديا ذاتها، يشير إلى المفارقة ضمنًا بالقول إن التراجيديا تتميز بأنها تثير انفعالي الشفقة والخوف.[٤٦] (واللفظ الأخير يترجم أحيانًا «بالرعب») والقول في الآن نفسه إن التجربة التراجيدية تجربة لذة، وإن كانت هذه هي «ذلك النوع» من أنواع اللذة، «الذي تنفرد به» التراجيديا فحسب.[٤٧]

---

[٤٤] الموضع نفسه.

[٤٥] ميرز Myers، الكتاب نفسه، ص٨

[٤٦] كتاب الشعر، ٦، ص٩.

[٤٧] المرجع نفسه، ٦، ص٩.

ومع ذلك فإن أرسطو لا يقدم حلًّا وضحًا للمفارقة. ولقد كان المعتقد تاريخيًّا أن الإجابة تتمثل في مفهوم «التطهر catharsis» لديه؛ ذلك لأن أرسطو يقول إن الشفقة والخوف يثاران، ولكنهما «يطهران»،[48] أي يُستبعَدان أو يُطرَدان من المشاهد. ومع ذلك فإن أرسطو، كما تثبت المؤلفات الهائلة العدد التي خُصصت لتفسير هذه الفكرة، لم يوضح على الإطلاق المقصود بالتطهر، ولا كيف يؤدي هذا التطهر عمله، وإنما هو يتحدث عنه بإيجاز، ولا يفسر أسباب التطهر، أو لماذا كان التطهر باعثًا للذة. ومن الجائز أن أرسطو كان يعني أننا نشعر بالراحة بعد الاضطراب الانفعالي الشديد، أو أن من المفيد أخلاقيًّا استبعاد هذين الانفعالين، ولكن هذا التفسير بدوره مجرد تخمين.

أما مفهوم «التعلم» فيقدم إلينا مفتاحًا أعظم قيمة، وإن كان علينا في هذه الحالة بدورها أن نوسع فكرة أرسطو المقتضبة ونتجاوزها. فمن الممكن النظر إلى «التعلم» على أنه يتضمن شيئين مختلفين: (١) التعرُّف، عن طريق المحاكاة، على «الأنموذج» الذي تصوره، بحيث نقول — على حد تعبير أرسطو: «نعم، إنه ذاك!»، (٢) اكتساب الحكمة. وكلا الأمرين يساعد على تفسير اهتمامنا بالتراجيديا.

إننا ندرك، دون تحويل اهتمامنا من العمل إلى «الحياة»، أن التراجيديا تصور الناس الذين نصادفهم في التجربة الإنسانية المشتركة، والشواغل التي تهمنا فيها؛ فهي تنتزع العناصر السطحية والعارضة، التي تصبغ العلاقة المتبادلة بين الحوادث في «الحياة» بصبغة الغموض.[49] وهكذا ندرك أن الحياة تكون على هذا النحو لو تأملناها بوضوح معقول. «فالواقع» في التراجيديا يستغرق اهتمامنا على نحو يعجز عنه التأليف الروائي والخيال «الهروبي». ومن هنا قال بيرك، الذي أشرنا في القسم السابق إلى نظريته في الجلال، عن التراجيديا.

«أعتقد أنني سأكون على خطأ كبير إذا عزوت أي قدر كبير من رضائنا الذي نحسبه في التراجيديا إلى الفكرة القائلة إن التراجيديا خداع ... فكلما كانت أقرب إلى الحقيقة، وزادتنا ابتعادًا عن كل فكرة عن الخيال، كانت قوتها أكمل.»[50]

[48] المرجع نفسه، ١٤، ص١٨.

[49] انظر من قبل الفصل الخامس، القسم الثاني.

[50] اقتبس هذا النص إيرل واسرمان: متع التراجيديا (مقال).

Earl R. Wasserman, The Pleasures of Tragedy," ELH, A Journal of English Literary History, XIV (1947), p. 303.

ومما له أهمية حاسمة أيضًا، نوع الواقع الذي «نتعرف عليه» في التراجيديا؛ فالتراجيديا تتناول أعمق ما لدى البشر من الشواغل وأقوى ما يحسون به من المشاعر. وهي تتناول أهم ما في الحياة وأكثره تأصلًا بالنسبة إلينا. ألسنا نجد عددًا كبيرًا من أعظم التراجيديات اليونانية والشيكسبيرية معًا تتركز حول العلاقات العائلية — مثل أوديب، والثلاثية الأورستية، وأنتيجونا، وميديا، وهاملت، ولير؟ وهكذا تكتسب التراجيديا شمولًا في المعنى، وقوة انفعالية في نفس الآن. والواقع أن ما أطلق عليه ماثيو أرنولد اسم «الجدية الرفيعة high seriousness» يتمثل في التراجيديا بدورها، نظرًا إلى اهتمامها بالمشكلات الأخلاقية والدينية؛ فالصراع التراجيدي ينشأ نظرًا إلى محاولة البطل تحقيق أرفع مثله العليا. وهكذا يكون الأمر هنا متعلقًا بأمر أبعد ما يكون عن التفاهة والبساطة: إذ هو يتعلق بالقيم التي تضفي على الحياة هدفًا وجدارة.

وفضلًا عن ذلك فإن البطل التراجيدي «مماثل لما يوجد بالفعل في الحياة»؛ فأرسطو، كما رأينا من قبل، يقول إنه «إنسان مثلنا». وليست التراجيديا كالميلودراما، بل إن شخصياتها ليست هي الفضيلة المجسمة، وليست هي الشر بأحط مراتبه؛ فالبطل التراجيدي «شخص ليس مفرطًا في الخير والعدل، ومع ذلك فإن نكبته لا ترجع إلى رذيلة أو انحطاط فيه»؛[٥١] فالخير والشر يتبادلان التأثير بخفاء في شخصيته، ويجعلانه نمطًا حافلًا معقدًا من البشر. وإيماننا بتصرفاته يزيدنا قربًا منه.

ولما كان استغراقنا المتعاطف في التراجيديا يتركز على البطل، فلنمضِ في بحث شخصيته أبعد من ذلك. إن الإنسان الشرير أخلاقيًّا يبعث فينا النفور، والإنسان الخير أخلاقيًّا، كبطل المأساة، يستثير تعاطفنا ويبعث فينا الشفقة عندما يقاسي. والشخص الخير هو ذلك الذي يقوم بأفعال يؤمن بصوابها، فعندما يقتل أورست أمه، أو عندما يقتل عطيل ديدمونة، يعتقد كل منهما أن سلوكه له ما يبرره. وقد يبدو ماكبث، من بين جميع الشخصيات التراجيدية، أوضح مثل من أمثلة الشخصية الشريرة، أعني تلك التي تختار عمدًا أداء أفعال شريرة، ولكن على الرغم من أنه يجعل من الشر خيرًا له، فمن الواضح — بصورة مؤلمة — أنه لا يستطيع أن يحول نفسه إلى كائن لا رحمة في قلبه، ولا ضمير له: «كان أفضل لي أن أعرف أفعالي، لا أن أعرف نفسي» (الفصل الثاني، ١). وقبل قيامه بقتل دنكان، وكذلك بعد قتله إياه، أحس بوخز الضمير كأشد ما يكون حدَّة، وتمثلت

[٥١] المرجع المذكور، ١٣، ص١٦.

له أفعاله بصورة حية ملموسة، وأخذت تؤرقه، وحال إحساسه بالذنب بينه وبين جني ثمار شروره، وفقدت الحياة في نظره طعمها وقيمتها: «كل شيء ليس إلا لهوًا وغرورًا؛ أما الشهرة والرفعة فقد ضاعتا إلى الأبد» (الفصل الثاني، ١). وبالإضافة إلى هذا، استحدث الشاعر عددًا كبيرًا من الأساليب الدرامية التي تؤدي إلى الاحتفاظ بتعاطفنا مع ماكبث.[٥٢]

وتؤدي «واقعية» التراجيديا، و«جديتها الكاملة»، واندماج المشاهد بتعاطف مع البطل — وهي كلها نقاط وردت إشارة إليها في كتاب الشعر — إلى استمرار اهتمامنا بتكشف التراجيديا؛ فنحن لا نملك إلا أن نسمع، على الرغم من أن التجربة مؤلمة. والواقع أن الشر والألم الكامنين في التراجيديا، وتعاطفنا مع البطل، هما بعينهما اللذان يجعلان التجربة أليمة إلى حد ما، وعلى الرغم من ذلك فإن الاهتمام الإستطيقي الملحَّ يظل مستمرًّا.

وهنا نصل إلى «التعلم» بمعناه الثاني، أي معنى اكتساب «الحكمة». ويذكر الأستاذ دوكاس Ducasse أن التراجيديا تُكسبنا «حكمة هي أنفع أداة لنا في معالجة الحوادث التراجيدية (المأساوية) أو توقِّيها. ويكون شعورنا هذا باكتساب الحكمة مباشرًا بمعنى الكلمة، ولذلك فإنه يبعث فينا لذة، هذه اللذة هي في اعتقادي العنصر الأساسي الذي تتألف منه اللذة التراجيدية.»[٥٣]

على أنه ليس من السهل تقديم وصف دقيق لمضمون مثل هذه الحكمة. فمن النادر أن نجد تعبيرًا صريحًا عنها، كما هي الحال عندما يعلق الكورس اليوناني على دلالة حوادث المسرحية، أو عندما يقول إدجار، في «الملك لير»، إن:

على الناس أن يتحملوا
رحيلهم من هنا، كما يتحملون مجيئهم إلى هذا العالم؛
فالنضج هو كل شيء (الفصل الخامس، ٢).

على أن الحكمة التي نعتز بها كل الاعتزاز في التراجيديا، لا تُعرَض عادةً كما تُعرض الحِكم في دراسة عن الأخلاق أو القيم البشرية، وإنما هي متضمنة في الأفعال والأقوال

[٥٢] قارن: واين بوث: «ماكبث بوصفه بطلًا تراجيديًّا».
Wayne C. Booth, “Macbeth as Tragic Hero,” Journal of General Education, VI (1951), pp. 17–25.

[٥٣] فلسفة الفن Philosophy of Art، ص٢٥٣.

العينية للشخصيات. وكما يقول دوكاس، فإن «شعورنا هذا باكتساب الحكمة يكون مباشرًا تمامًا». والواقع أن للحكمة التراجيدية قوة انفعالية وتخيلية يفتقر إليها التعبير الذي يستخدم طريقة السرد الخالص. ومن هنا فإن أي تلخيص لها بالنثر لا يمكن، في أحسن الأحوال، إلا أن يكون تقريبيًّا. وفضلًا عن ذلك فإن من العسير الاهتداء إلى أي رأي واحد عن المصير الإنساني، يكون مشتركًا بين جميع التراجيديات؛ فكُتاب المسرحية اليونان يختلفون فيما بينهم، كما يختلفون بدورهم عن شيكسبير، فيما يتعلق — مثلًا — بالأهمية النسبية للشخصية الإنسانية، و«المصير» اللاشخصي الذي يعلو على الأشخاص، في إحداث الكارثة التراجيدية. وعلينا أن نحرص على عدم محو هذه الفوارق عندما نتحدث عن «التراجيديا» بوجه عام. وأخيرًا فإن من الممكن وجود عدة تفسيرات مختلفة «لمعنى» التراجيديا الواحدة، وهو أمر متوقع في حالة الأعمال الفنية الزاخرة العميقة.

والآن يمكننا، بعد أن نعمل حسابًا لكل هذه التحوُّطات، أن ننتقل إلى البحث عن «الحكمة» التي تشيع نسبتها إلى التراجيديا. فالتراجيديا، كما لاحظنا من قبل، تتناول أعمق التزامات الإنسان وأهمها. وهي تصور مصير أولئك الذين يحاولون تحقيق أعز قيمهم. وعلى ذلك فإن الحكمة لها بالضرورة دور في التراجيديا؛ ذلك لأن «الحكمة» كانت تُفهم بصورة عامة على أنها نوع خاص من المعرفة — هو معرفة قيم الحياة؛ فالمرء يكون حكيمًا إذا كان يستطيع التمييز بين الخير الأصيل الباقي وبين الخير الظاهري الخادع. والمرء يكون حكيمًا إذا نظر إلى العالم بتنزه، بلا تحيز لغرض، ومن زاوية سليمة، ولم تجرفه مظاهر الحماسة الهوجاء. وهي تتضمن الفهم السليم لقدرات المرء وحدوده؛ فالحكمة ليست مجرد معرفة واقعية، وإنما هي أهم نوع من المعرفة يمكن للناس امتلاكه. ونحن نكتسبها من التراجيديا عن طريق مشاهدة التصوير الدرامي لعواقب الافتقار إلى الحكمة.

ومن الخصائص المشتركة بين أبطال التراجيديا اليونانية، تلك الصفة التي تسمى في اليونانية hybris، أي الاعتداد المفرط بالذات، والغرور والخيلاء. ولا يمكن القول إن هذه الصفة في ذاتها هي سبب الكارثة التي تصيب البطل؛ إذ إن التراجيديا أعقد من هذا بكثير. ومع ذلك فإن هذا الغرور جزء من شخصية عدد كبير من الأبطال الذين ينبغي أن نتذكر أنهم كانوا أناسًا أخيارًا من الناحية الأخلاقية، ومن ثَم فإن هذا الغرور يؤثر في سلوكهم ويشوهه. فحتى على الرغم من كون البطل يسلك دفاعًا عن قيمه، فإن سلوكه يفسد نتيجة لاعتداده المفرط بنفسه. وهذا يصدق على بروميثيوس في «بروميثيوس

مقيدًا»، وعلى بطل تراجيديا «آجاكس» الذي تدفعه الآلهة الى الجنون لأنه يملك الشجاعة ولكنه لا يملك الحكمة.

أما أشهر شخصيات التراجيديا اليونانية، وهو أوديب، فلا يكاد يكون من الممكن وصفه بأنه «مسئول» عما قاساه، لأنه مُسَير منذ البداية، عن طريق النبوءة إلى قتل أبيه والزواج من أمه. وهو فضلًا عن ذلك يسهل سلسلة الأحداث التي تنتهي بالكشف عن خطاياه، محاولًا أداء واجبه بوصفه ملكًا؛ ذلك لأن من الضروري أن يهتدي الى قاتل أبيه حتى يرفع الوباء عن طيبه. ومع ذلك فإن غروره عامل ساعد على التعجيل على الاكتشاف الذي قضى عليه. فهو يحث الشاعر الأعمى تيرسياس على كشف الحقيقة، ومع ذلك يرفض قبولها بعناد. وهكذا يقول أوديب لترسياس:

إن ذهابك يعني ذهاب متاعبنا معك.

وهو يرتاب في كل من حوله، إلا ذاته. وعندما يتضح أن أوديب الملك هو ذاته مرتكب الخطايا، يكون في ذلك دليل على مدى بطلان الاعتداد الزائد بالنفس، ومدى قصور حكمة الإنسان وضعفها. هنا لا نجد «درسًا أخلاقيًّا» مباشرًا كذلك الذي نجده في الكتب، وإنما تواجهنا المسرحية بتحذير خطير، وتتحدانا أن نعمل دائمًا على دراسة أنفسنا، واختبار «حدودنا التراجيدية» من جديد.

ويُسفر مصير كريون، خليفة أوديب على العرش، في تراجيديا «أنتيجونا» عن حقائق مماثلة؛ ذلك لأن كريون لا يود إلا أن يدافع عن مملكته عندما يصدر أمره بعدم دفن الخائن الذي سقط في المعركة، ليكون مصيره عبرة لغيره، فيؤدي ذلك إلى دخوله في صراع مع أنتيجونا، التي لديها التزام إلهي وعائلي بدفن أخيها. ويقدم كريون حججًا مقنعة دفاعًا عن تصرفه. ومع ذلك فإنه بدوره يتلقى، مثل أوديب، تحذيرًا من الاعتداد المفرط بالذات:

لا تُرَبِّ في صدرك رأيًا واحدًا لا يتبدل
أو تعتقد أن الصواب ليس إلا ما تقول.

وفي آخر الأمر يؤدي سلوك كريون — وهو سلوك بطل تراجيدي — إلى موت زوجته وابنه. وعند نهاية المسرحية يندب «العاقبة المريرة للقرار الذي يبدو حكيمًا» وينعى على نفسه «حمقه». ولنقل مرة أخرى إن هذا لا يعني أن تصرُّف كريون كان «خطأ»، فتلك

مسألة تختلف فيها الآراء. ومع ذلك فإنا نرى كيف يمكن أن يفسد «الاعتداد بالذات» تصرفات «إنسان خيِّر»، وكيف أن الأفعال التي يقوم بها المرء في سبيل مثله العليا يمكن أن تجر عليه أوخم العواقب؛ فمضمون «التعليم» هنا هو التواضع الأخلاقي.

كذلك يعتقد «لير»، كما يصوره شيكسبير، أنه تصرف تصرفًا سليمًا عندما تبرأ من ابنته كورديليا، وقسم المملكة بين أختيها ريجان وجونريل؛ ذلك لأنه عندما دعا ثلاثتهن إلى الحديث عن حبهن له، أعلنت ريجان وجونريل عن حبهما بنفاق، على حين أن كورديليا اكتفت بقولها «لا شيء يا سيدي» (الفصل الأول، ١). ولم يكن سلوك لير شريرًا بصورة واضحة. ولنتذكر هنا ما قلناه من أن التراجيديا لا شأن لها بحالات الشر المتأصل في النفوس. فتراجيديا «الملك لير» تعالج تجربة أخلاقية أعقد وأهم بكثير، هي تلك التي يلحق فيها الضرر برجل خير في أساسه نتيجة لافتقاره إلى الحكمة. فالملك لير يعلي من قدر امتيازات الملكية — وهي النفاق والفخامة — فوق القيمة الباقية من الحب. وهذا ما تدل عليه المسابقة البلاغية المصطنعة التي أجراها بين بناته، والقرار الذي اتخذه بناء عليها. وعندما تعجز كورديليا عن إرضاء غروره الملكي، ينصرف «بتهور ممقوت» (الفصل الأول، ١) فهو يفتقر إلى الحكمة في إعلائه للقيم الزائفة فوق القيم الصحيحة، وفي التصرف دون روية وتدبر. وهو يخون نفسه بقدر ما يخون كورديليا، إذ يقول عنها:

لقد أحببتها كأعظم ما يكون الحب، وكنت آمل أن أنال الراحة في ظل رعايتها (الفصل الأول، ١).

ويؤدي تصرف لير إلى عذابه الطويل الذي لا يطاق، وإلى موت كورديليا البريئة.

ولقد كنا نتحدث عن الحكمة التي نكتسبها، بوصفنا متفرجين، عند مشاهدتنا لنتائج افتقار البطل إلى الحكمة، ولكن ينبغي علينا أن نتحدث أيضًا عن الحكمة التي يكتسبها البطل ذاته، والتي نشاركه إياها؛ فالشخصية التراجيدية ليست، كالكثيرين منا، إنسانًا يمر بالمحنة دون أن يطرأ عليه تغير كبير ودون أن يصبح بفضلها أكثر حكمة مما كان، كما نقول عادة، فلو كان كذلك، لما كان هناك شيء يعوض من الآلام التي يمر بها، والتي تجعلنا نشعر بحزن متعاطف معه. وعندئذٍ يكون جو الحزن الذي تثيره التراجيديا جوًّا لا يكاد يكون من الممكن تحمله، ويكون البطل التراجيدي مفتقرًا إلى العظمة والنبل اللذين نحس بهما في استجابتنا له، ولكن الأصح كما قيل مرارًا، إنه «يتعلم من خلال الألم». وهو يتعلم، بدرجات متفاوتة، أهم ما ينبغي عليه، وعلى كل البشر، أن يتعلموه، ألا وهو طبيعة الحكمة وأهميتها.

ولنعد إلى «لير» لنضرب به مثلًا لهذا. فعندما بدأت ريجان وجونريل تكشفان عن وجههما الحقيقي، بعد أن دانت لهما المملكة، وتعاملان لير بازدراء، كان رد فعله مزيجًا من الغضب العاجز والإشفاق على الذات:

سأنتقم منكما انتقامًا
سيقول عنه العالم ... سأفعل أشياء ...
لا أدري ما هي بعد ...
إن لدي كل الحق في البكاء، ولكن هذا القلب
سيتمزق إلى مائة ألف قطعة
قبل أن أبكي (الفصل الثاني، ٤).
ولكنه يكتسب، وهو ينصهر في بوتقة العذاب الأليم، عطفًا وحكمة عميقة.
فقلبه يتجه إلى:
البؤساء المساكين العراة، أينما كنتم.
ويلوم نفسه قائلًا:
لكَم أهملت ذلك!
وعنيت بالمظهر والأبهة (الفصل الثالث، ٤).

وهو يتحدث بمرارة شديدة عن الادِّعاءات الفارغة للملكية: «الكلب يطاع وهو في منصبه» (الفصل الرابع، ٦). وعن النفاق الذليل الذي كان يبدي به من قبل أشد الاهتمام: «... قالوا لي إنني كل شيء؛ إنها أكذوبة — فالعلة الضئيلة تجعلني أرتعد.»

والأمر الذي له أقوى دلالة، هو أن اعتداده الأعمى بنفسه أخذ يحل محله التنزُّه والتجرُّد الذي يتيح له إدراك حماقته السابقة؛ فهو يستطيع الآن أن يرى مدى القسوة التي أساء بها إلى كوردليا، ولذا يقول لها:

لو أن معك لي سمًّا لتجرعته (الفصل الرابع، ٧).

ومرة أخرى يسألها الصفح في حديث رائع الجمال (الفصل الخامس، ٣). وحين يموت، تكون آخر فكرة تخطر بذهنه مُنصبَّةً عليها.

وحتى تلك الشخصيات التراجيدية التي تقترب إلى أقصى حد من نمط الرجال العمليين، مثل آجاكس وعطيل، تحاول التفكير في الكارثة التي حاقت بها، و«فهم معناها». وفي آخر مرة نرى فيها أوديب، أي في «أوديب في كولونوس» تراه رجلًا يتسم بوقار مهيب، مليئًا بالحكمة الناضجة المتزنة.

إن آلام البطل التراجيدي هائلة، ولكن عظمته هائلة أيضًا؛ فهو شخصية تُرسم على نطاق واسع — في استجاباته الانفعالية، وفي تأكيده لقيمه بكبرياء، وفي قدرته على «التعلم». وهو في واقع الأمر تراجيدي (أسيان) أكثر منه شخص يدعو إلى الرثاء (pathetic)، مثلما يكون الإنسان عندما تصيبه كارثة أو مرض لا علاقة له بأفعاله، ولا يؤدي إلى تغيير في شخصيته؛ فاستجابتنا إزاء البطل التراجيدي ليست استجابة شفقة خالصة، بل أن نبله عامل هام من العوامل المؤدية إلى ذلك السمو المترفع الذي نحس به في نفس الوقت الذي نشاطره فيه أحزانه.

وأخيرًا، ينبغي أن نتأمل البناء الشكلي للتراجيديا لكي يساعدنا في التخلص من المفارقة. وهنا أيضًا نسترشد بما جاء في كتاب الشعر، فأرسطو، كما يذكر القارئ، يؤكد «الضرورة السببية» التي تضم كل عناصر عقدة المسرحية في تعاقب محكم. فعقدة التراجيديا ليس لها طابع المسلسلات المتقطعة، أي أن الأحداث «لا تتوالى دون تعاقب محتمل أو ضروري».[٥٤] بل إن الأفعال جميعها تؤدي إلى الخاتمة بقوة لا تُرَد. هذه الوحدة الشكلية تؤدي إلى خبرة جمالية من الإثارة والإحكام التام؛ فحركة المسرحية تستحوذ تمامًا على المشاهد، الذي يترقب ذروتها باهتمام بالغ، ويصل استغراقه في الحوادث حدًّا من الاكتمال، وانتظاره لذروتها حدًّا من الحيوية، يتيح له تقبل الألم الذي هو جزء لا يتجزأ من التراجيديا؛ «فمن الممكن الاستمتاع بالصراع والتضارب ذاتهما، وإن كانا مؤلمَين، عندما تمارسهما بوصفهما وسيلة للكشف عن تجربة».[٥٥] فالتراجيديا، على الرغم من كل ما فيها من ألم، لها القدرة على الاستحواذ على انتباه المشاهد إلى حد لا يصل إليه سوى القليل من ضروب الفن الأخرى.

لقد بحثنا لتونا بعضًا من أهم الإجابات التي تردُّ على «مفارقة التراجيديا»، ولكل من هذه الإجابات قدر من الصحة؛ إذ إن كلًّا منها يرتكز على الوقائع الملاحظة في الأدب التراجيدي، وبخاصة موضوعه، وشكله، ودلالته التعبيرية، كما يرتكز على وقائع الاستجابة الإستطيقية للتراجيديا. ونظرًا إلى أن هذه النظريات ليست متناقضة منطقيًّا فيما بينها، فمن الممكن استخدامها سويًّا في تفسير قيمة التراجيديا، فقد يحدث أن تطغى شدة اللذة

---

[٥٤] المرجع المذكور من قبل، ٩، ص١٤.

[٥٥] ديوي: «الفن بوصفه تجربة»، ص٤١.

على الألم الذي نشعر به في استجابتنا التراجيدية، وقد لا يحدث ذلك. وربما كان هذا أمرًا يتفاوت من شخص إلى آخر. وعلى أية حال، فإن هذه المسألة لا تكون لها أهمية إلا بالنسبة إلى نظرية في القيمة ترتكز على فكرة اللذة. والشيء الذي يهمنا جميعًا هو أن من الممكن أن تكون التجربة التراجيدية عظيمة القيمة على الرغم من إيلامها، كما أن مما يهمنا أن نعرف كيف يحدث ذلك. وعلينا ألا نحاول تجاهل الألم أو استبعاده؛ إذ إنه كامن في الوجه التراجيدي لوجود الإنسان؛ «فأوديب» و«لير» «حكايتان عن العذاب والكوارث». وهما ليستا من نوع الميلودراما، أو الكوميديا التي نقرؤها باستخفاف. وعلى الرغم من كل ما فيهما من إيلام، فإنهما من أعظم ما نملك من روائع الأعمال الفنية.

إن هذه التراجيديات تظل تحديًا باقيًا للبصيرة العقلية واتساع الأفق الانفعالي لكل منا. وليس للطالب أن يتوقع معرفة سريعة منذ البداية بهذه الأعمال، بل إن عملية الاستزادة من التعرف بالتراجيديات وتقديرها هي عملية ليست لها نهاية. ومع ذلك فإن المرء ينمو من الوجهة الإستطيقية والانفعالية خلال هذه العملية التي تكون بهذا الوصف مجزية إلى غير حد.

(٣) القناع الكوميدي

ولكن لماذا نبحث في الكوميديا، من بين سائر الموضوعات، في فصل مخصص «للقبح في الفن»؟ إن الكوميديا تعتمد على «الطرب البريء»، فهنا نخلع عنا تلك الشواغل الجادة التي تعتمد عليها التراجيديا، ونستسلم للدعابة؛ فكل ما فيها مضحك، وبالتالي فإن كل ما فيها يبعث لذة، ومن المُحال أن يكون هناك ما هو أكثر منها اختلافًا عن التراجيديا.

ومع ذلك فإن المفكرين، منذ أقدم عهود التفكير الإستطيقي، قد تنبَّهوا إلى النواحي التي تقرب بينها وبين التراجيديا على نحو لا يخلو من المفارقة؛ فالفيلسوف الكبير الأول، سقراط، يدلي بعبارة فيها تلميح خفي إلى هذا التشابه.[٥٦] وفي عصرنا الحاضر علَّق الكاتب الفكاهي المشهور جيمس ثيربر James Thurber على هذا الموضوع بقوله: «إن أقرب شيء إلى الفكاهة هو المأساة (التراجيديا).»[٥٧] وإنه لمن الأمور الجديرة بالانتباه أن نرى

---

[٥٦] انظر محاورة المأدبة لأفلاطون، ٢٢٣.

[٥٧] ماكس آيستمان: الاستمتاع بالضحك.
Max Eastman, The Enjoyment of Laughter (N. Y., Simon and Schuster, 1936) ص٤٣٢.

كم من أوصاف أحد هذين النوعين الأدبيين يمكن أن تنطبق بنفس المقدار على الآخر، كما هي الحال مثلًا في «تلك الحدود الضيقة التي لا تتعداها قدرة الإنسان على التنبؤ بالأمور … والتي تقف على الدوام حائلًا في وجه آمال الإنسان؛ فربما كان هذا هو لب الكوميديا الإنسانية».[٥٨] ولو رجعنا بذاكرتنا إلى ما قلناه في القسم السابق من هذا الفصل لأحسسنا أيضًا بالميل إلى أن ننظر إلى هذه الصفة على أنها «لب» التراجيديا.

لقد كان أرسطو هو الذي أدرج الكوميديا صراحةً، في كتاب الشعر، ضمن مشكلة القبح الفني؛ «فالكوميديا هي … محاكاة الأشخاص أدنى مرتبة، ولكن ليس بالمعنى الكامل للسوء؛ إذ إن المضحك ما هو إلا فرع من فروع القبح؛ فقوامها نوع من النقص أو القبح ليس مؤلمًا ولا هدامًا … فالقناع الكوميدي قبيح مشوه، ولكنه لا ينطوي على ألم».[٥٩]

وإذا كان أرسطو قد كتب بحثه الشامل في الكوميديا، فإن هذا البحث لم يصلنا على أية حال. ومع ذلك فليس من العسير أن نجد أمثلة للقبح الكوميدي كما يصفه هو، في أدب عصره والعصور اللاحقة؛ فأرسطو يتحدث عن نقص في الشخصية «ليس مؤلمًا ولا هدامًا»، أي أن هذا لا بد أن يكون نوعًا من الانحراف أو الحمق له نتائج غير ضارة نسبية، على خلاف الحمق التراجيدي. وتلك صفة نلمسها في الشخصيات المألوفة للكوميديا؛ «كالفشَّار»، والكذاب، والمهرج، والجبان؛ فهؤلاء يعانون «نقائص» في الشخصية، وهم بغيضون أخلاقيًّا. وعندما نصادفهم في «الحياة» يسببون لنا ألمًا، أو حرجًا على الأقل. والحق أن قليلًا من الناس يسببون لنا من المتاعب بقدر ما يسببه أولئك الذين نعلم عن يقين أنهم كذابون، كما أننا نشعر بالغضب أو السخط نحو الجبان، فلماذا لا تتملكنا هذه المشاعر؟ بل لماذا نضحك عندما نصادف أشخاصًا كهؤلاء في الكوميديا؟ إن من الممكن أن يكون القبح الكوميدي جسميًّا أيضًا؛ فكثيرًا ما نجد تشويها جسميًّا لدى الشخصيات الكوميدية، ولنذكر في هذا الصدد «كرش» فولستاف وأنف دورانتي[٦٠] والحَوَل في عينَي بن تيربن Ben Turpin … فكيف نضحك على هذه الغرائب؟ بل كيف نضحك على حوادث

[٥٨] د. هـ. مونرو: مناقشة (حجة) الضحك.

D. H. Monro, Argument of Laughter (Melbourne U.P., 1951).

[٥٩] المرجع المذكور، ٥، ص٧–٨.

[٦٠] جيمي دورانتي، ممثل هزلي أمريكي مشهور بضخامة أنفه غير العادية. (المترجم)

تتصف عادةً بالإيلام، كالتعثُّر والوقوع، في حالة الممثل الهزلي، المرحوم جو فرسكو Joe Frisco؟

وفضلًا عن ذلك فإن الشخصية الكوميدية، شأنها شأن البطل التراجيدي، كثيرًا ما يجد نفسه واقعًا في مواقف الهزيمة وخيبة الأمل؛ فهو يستهل سلسلة حوادث لا يستطيع السيطرة عليها، وإنما يخضع لها، وعلى الرغم من أن آلامه ليست آلام بطل تراجيدي، فإنه يعاني خوفًا وحزنًا. وكثيرًا ما تقع عليه إهانات جسمية، تتفاوت ما بين الضربة القاضية المتكررة في الاستعراضات الهزلية المعروفة، وبين غمر فولستاف في النهر، ووقوع شابلن في براثن الآلات في رواية «الأزمنة الحديثة». ولا جدال في أن القارئ يستطيع أن يتذكر عددًا لا يحصى من الأمثلة الأخرى. على أن الإهانة الجسمية تحزننا عندما نصادفها في «الحياة الواقعية»، ولا سيما إذا كنا نعد الضحية بريئة، مثلما تكون الشخصية الكوميدية عادةً. وهنا يُثار السؤال مرة أخرى: لماذا «لا ينطوي القناع الكوميدي على ألم»؟

إن ما نحن بسبيل البحث عنه هو «نظرية في الكوميديا». فلنبدأ بأن نلاحظ أن هذه ليست هي ذاتها «نظرية في الضحك»؛ ذلك لأن هناك قدرًا كبيرًا من الضحك لا تثيره الكوميديا؛ فكثيرًا ما يضحك الناس عندما يشعرون بالحرج، أو عندما يكونون في حالة هستيرية، أو عندما يدغدغهم أحد، أو بسبب «الغاز المضحك».[٦١] أما أسباب هذا النوع من الضحك فهي متروكة لعالم النفس أو علم وظائف الأعضاء. ومهمتنا هنا هي تحليل الأدب الكوميدي من حيث هو موضوع إستطيقي، من أجل الإجابة عن سؤالنا.

وقد يحتج بعض القراء على ذلك قائلين: «ولكن السؤال لا يكاد يحتاج إلى جواب، فهو سؤال مصطنع يكاد يجيب عن نفسه بنفسه. فمن الطبيعي ألا ننشغل أبدًا بالجبان الكوميدي أو بأحزان شابلن، إذ إننا لا نأخذهما أبدًا مأخذ الجد. فالأمر كله «دعابة»،[٦٢] وإذن فمن حقنا أن نضحك.»

هذا اعتراض وجيه. فهو لا يؤدي إلى التخلص من سؤالنا، بل يؤدي إلى ما هو أفضل من ذلك، أي يبدأ في الإجابة عنه؛ ذلك لأن من الواجب أن نتذكر، كما في الحالة المشابهة في التراجيديا، أن الموضوع الذي يصوِّر — أي عيب الشخصية أو سوء المعاملة جسميًّا،

[٦١] يطلق اسم «الغاز المضحك Laughing gas» على أول أكسيد الداينيتروجين، وهو غاز يستخدم أحيانًا مخدرًا في طب الأسنان، ويسبب استنشاقه الضحك أحيانًا. (المترجم)

[٦٢] انظر «أيستمان»، المرجع المذكور من قبل، ص٣، ١٥–١٧.

ليس هو العمل الفني كله، بل إن هناك جميع العناصر الأخرى التي تدخل في العمل الفني وتميزه، والتي تفرق بينه وبين «الحياة». ومن هنا فإن الاستجابة العملية تُستبعد من مجال الكوميديا؛ فالسيدة الشابة التي أشرنا إليها من قبل، والتي قامت باستجابة عملية لمسرحية «عطيل»، ربما كانت حمقاء بما فيه الكفاية، ولكن أليس مما يفوق هذا حمقًا بكثير أن يحاول المرء إنقاذ الشخصية الهزلية من المأزق الذي وقعت فيه؟

يكفينا هذا دفاعًا عن وجهة النظر التي نسبْتُها إلى القارئ المفترض. ومع ذلك فليس في وسعنا أن نتوقف عند هذا الحد، فلماذا تشجع الكوميديا على التجرد والانفصال الإستطيقي إلى هذا الحد الواضح؟ وما الذي تتميز به الشخصية الكوميدية، والموقف الكوميدي، ويحول بيننا وبين أخذهما مأخذ الجد؟ وما هى بالضبط «حالة» المشاهد الإستطيقي أو موقفه إزاء الكوميديا؟ هذه الأسئلة، التي هي توسيع للسؤال الأول، هي التي ينبغي أن نتصدى لها الآن.

إن المؤلفات التي كُتِبَت عن نظرية الكوميديا لا تكاد تقل في كثرتها عن تلك التي كتبت عن نظرية التراجيديا، وفي هذه الحالة أيضًا لا نستطيع أن نتحدث إلا عن عدد من النظريات الرئيسية. فلنبدأ بالنظرية التي سيطرت على التفكير في الكوميديا طوال القرن الحالي، وهي النظرية التي عرضها الفيلسوف برجسون في كتابه «الضحك Le rire».

يقبل برجسون النتيجة التي ينتهي إليها الإنسان في موقفه الطبيعي، وهي النتيجة التي أوضحناها منذ قليل، وأعني بها أن المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد؛ ثم يعمل برجسون على التوسع في هذه النتيجة؛ فنحن لا نضحك على الشخص الذي نشعر نحوه بالعطف أو الشفقة. ومن هنا فإن من الواجب، في حالة الكوميديا، كبت الانفعال المتعاطف، على عكس ما يحدث في التراجيديا. «إن الموقف الكوميدي يقتضي نوعًا من التخدير المؤقت للقلب. فهو يهب بالعقل، لا أكثر ولا أقل».[٦٣] والواقع أن رأي برجسون يعيد إلى أذهاننا الحكمة الشائعة: «الحياة مأساة (تراجيديا) في نظر مَن يشعرون، ومهزلة (كوميديا) في نظر من يفكرون.» وهناك دليل يؤيد رأيه هذا، وربما كان في استطاعتنا جميعًا أن نؤمن

[٦٣] برجسون: «الكوميديا» في كتاب «الضحك»، ترجمة إنجليزية بقلم Brereton and Rothwell (N,Y., Macmillan, 1911)، ص٥.

عليه، هو أننا لا نضحك عادة على الشخص إلا عندما نشعر بأننا منفصلون، أو حتى منعزلون عنه. وما إن تبدأ في «الشعور بالأسف» نحوه، حتى تتوقف عن الضحك.

ويمضي برجسون أبعد من ذلك في تحليل موقف المُشاهد من الشخصية الكوميدية؛ فهو موقف القاضي. ونحن نقرر أن سلوك الشخصية الكوميدية خطأ لأنه مضاد للمجتمع، ونعاقبه على ذلك عن طريق «إذلاله» بضحكنا.[٦٤] فما الذي يتصف به سلوك الشخصية الكوميدية، مما يبرر حكمنا هذا؟ هنا نصل إلى لب نظرية برجسون.

إن الحياة تتألف من مواقف لا تكف عن التغير. ونحن نواجه مطالبها بنجاح عن طريق تكييف فكرنا وسلوكنا تبعًا للمواقف الجديدة، فلا بد لنا من أن نكون مرنين واسعي الحيلة. وعلينا ألا نتشبث بأنماط ثابتة من السلوك عندما تكون بيئتنا المتغيرة قد جعلت هذه الأنماط عتيقة بالية، وهو ما يحدث دائمًا بالفعل. ولكن هذا بعينه هو ما تفعله الشخصية الكوميدية. فبدلًا من أن تكون مرنة قادرة على التكيف، نراها تتصف بعيب واضح هو «الجمود الآلي»؛[٦٥] فهذه الشخصية تسلك بطريقة ثابتة، أشبه بطريقة الآلات. أي أن الكوميديا تتمثل في «تطبيق الآلية على الحياة».[٦٦] والمجتمع لا يمكن أن يتسامح مع الآلية؛ إذ لا يُكتب للمجتمع بقاء إلا إذا كان الناس فيه من المرونة بحيث يتكيف بعضهم مع البعض. ومن هنا كان في الضحك تقويم وإصلاح اجتماعي، يندد بالشخصية الكوميدية ويسعى إلى إصلاحها.[٦٧]

والواقع أن برجسون يعرض نظريته هذه ببراعة فذة. وإن المرء ليدهش إذ يتأمل عدد جوانب الكوميديا التي يمكن إدراجها تحت فرضه هذا وإيضاحها بواسطته؛ فهناك أولًا التكرار، وهو من أكثر الأساليب الكوميدية شيوعًا؛ فرأي بجرسون يترتب عليه، بصورة مباشرة تقريبًا، أن تكرار عبارة أو سطر في محادثة يمكن أن يكون مضحكًا. (ومن أساطين فن المحادثة المتكررة الممثل الهزلي جاك بيني Jack Benny)؛ فالتكرار يكشف عن آلية المتكلم، الذي يتشبث بفكرة معينة على الرغم من تغير الظروف. وفضلًا عن ذلك، فلما كان الكوميدي شخصًا عقيمًا يعجز عن مواجهة مطالب الحياة، فلا بد لنا

---

[٦٤] المرجع نفسه، ص١٩٧.

[٦٥] المرجع نفسه، ص١٠.

[٦٦] المرجع نفسه، ص٣٢.

[٦٧] المرجع نفسه، ص١٣٤.

أن نتوقع منه الرجوع إلى حالة الحلم أو غيرها من أساليب «تكييف الأمور تبعًا لطريقته الخاصة في التفكير».[٦٨] والمثل الكلاسيكي على ذلك هو دون كيخوته، غير أن هناك أمثلة متعددة أخرى، مثل شابلن في رواية «الجري وراء الذهب The Gold Rush».

ولما كانت الشخصية الكوميدية تفتقر إلى القدرة الخلاقة على التكيف، التي يتميز بها الإنسان «الحي»، فإنها في كثير من الأحيان تبدو أشبه «بالشيء»[٦٩] منها بالشخص؛ فنحن نراها وهي تُدفع هنا وهناك، أو تُضرب، أو يُلقى بها في الهواء، أو تتدحرج الكرة. وهذا بدوره يساعد على تعليل عدم تعاطف المشاهد معها. فكيف يمكننا أن نشعر بالاهتمام نحو «شيء»؟

وأخيرًا فإن برجسون يدلي بملاحظة غاية في الدقة عن طبيعة الشخصية الهزلية بالقياس إلى البطل التراجيدي؛ فالشخصية الهزلية تعاني «نقصًا»، كما قال أرسطو، ولكن برجسون يشير إلى أن هذا ليس نقصًا يفسد طبيعتها الكاملة. وهنا يتحدث برجسون عن شخصية هزلية تتصف «بالأمانة التامة»، ولكنها «غير اجتماعية».[٧٠] وهذا الخطأ «تافه»؛ لأنه لا يشوه أمانتها الأساسية. ويمكننا أن نستشهد أيضًا بمثل آخر، هو تشارلي، في كوميديات شابلن الأولى، الذي ظل في صميمه إنسانًا طيبًا، وإن كان يسلك بغباء وتخبُّط. وبعبارة أخرى، فإن العناصر المختلفة للشخصية الكوميدية لا يؤثر بعضها في بعض، ولا يتفاعل بعضها مع بعض. أما في التراجيديا فنجد، على العكس من ذلك، أن العيب الذي تتسم به الشخصية «يجتذب مختلف طاقات الرجل ويستوعبها، ويحولها ويبتلعها».[٧١] وحسبنا في هذا الصدد أن نتأمل كبرياء أوديب، وطموح ماكبث، وغرور لير.

وهنا أيضًا يساعدنا برجسون على تفسير انفصالنا عن الشخصية الكوميدية؛ فكون شخصية البطل التراجيدي تكشف بوضوح عن تداخل دوافعه ورغباته وتشابكها، يعني أنه كائن بشري معقد و«حقيقي». أما الشخصية الكوميدية فأقل تعقيدًا بكثير، وبالتالي فهي أقل إقناعًا. ويظهر ذلك بكل وضوح حين لا تكون الشخصية الكوميدية إلا «نمطًا عامًّا»،[٧٢] لا فردًا متميزًا مثل هاملت. مثل هذه «الشخصيات النمطية» الكوميدية كثيرًا

[٦٨] المرجع نفسه، ص١٨٥.

[٦٩] المرجع نفسه، ص٥٨.

[٧٠] المرجع نفسه، ص١٣٨.

[٧١] المرجع نفسه، ص١٧٢.

[٧٢] المرجع نفسه، ص١٤٩، ١٦٣.

ما تكون مجرد «افتعال بُعثت فيه الحياة»،[٧٣] على حد تعبير مونرو؛ فهي تجسُّد متحرِّك لسمة واحدة فقط من سمات الشخصية. أي إنها جبن ولا شيء غيره، أو نفاق ولا شيء غيره، وهكذا دواليك؛ فكل كلمة تقولها، وكل فعل تفعله، إنما هو مظهر هذه السمة الواحدة بعينها. ولما كانت تفتقر إلى الشخصية الزاخرة المرنة، فإنها لا تصبح أبدًا واعية بنقائصها.[٧٤] فهي، على حد التعبير الأثير لدى برجسون، «شاردة الذهن» إلى آخر لحظة. وعلى القارئ أن يقارن هذا الافتقار التام إلى نمو الشخصية وإلى «التعلم»، بما يحدث في حالة البطل التراجيدي، كما وصفناه من قبل.

لقد حاولت أن أعرض أساسيات نظرية برجسون. وإنه لمن المحال الإحاطة هنا بكل الأفكار القيِّمة التي تضمنها كتاب «الضحك». وإني لأوصي الطلاب بالحرص على قراءة هذا الكتاب.

ولكن، ما مدى كفاية نظرية برجسون؟ إنها نظرية زاخرة خصبة بلا جدال.

ومع ذلك فمن الضروري تكملتها، بل والتنازل عنها، في مواضع معينة، من أجل نظريات أخرى، إذا ما أردنا أن نقدم عرضًا يشمل كل جوانب الإنتاج الكوميدي.

فمن الملاحَظ، أولًا، أن طبيعة الموقف الكوميدي تصرف المشاهد عن الاندماج فيه. ولقد تحدثنا من قبل عن «واقعية» الموقف التراجيدي و«جديته البالغة». أما المواقف الكوميدية فهي بعيدة الاحتمال تمامًا، إذا ما قيست بمعايير «الحياة الواقعية»، لا سيما حين تتحول إلى هزل مقصود لذاته (فارس farce) وخيال غير واقعي؛ فهي تزخر بالمصادفات المفرطة، ولو تأملنا رواية موليير الهزلية «مقالب سكابان Les Fourberies de Scapin» لوجدناها تتألف أساسًا من حادث غير معقول تلو الآخر، فلا بد لنا أن نأخذ مثل هذه الكوميديا «مأخذ الهزل»، لأنها بعيدة كل البعد عن العالم الذي نأخذ فيه الأمور مأخذ الجد. ويتجلى ذلك بوضوح في تلك الكوميديات التي ينطوي موضوعها على مشكلات إنسانية هامة، كالقتل مثلًا؛ ففي مسرحية «الزرنيخ والتطريز القديم Arsenic and Old Lace»، نجد سيدتَين عجوزَين مخبولتَين تقتلان عددًا كبيرًا من الرجال بدافع العطف. وفي هزلية «ثيربر» الكلاسيكية «لمسة Touche» يقوم مبارز بقطع رقبة خصمه بضربة بارعة واحدة، ولكن هنا أيضًا نجد الموقف يبلغ من بعد الاحتمال حدًّا هائلًا،

---

[٧٣] المرجع نفسه، ص١١٦.

[٧٤] المرجع نفسه، ص١٤٦.

وتكون «النغمة» أو الجو العام للعمل ذا طابع لا يبلغ من الوضوح حدًّا يستحيل معه على الاستجابة الأخلاقية أن تجد فرصة لتأكيد ذاتها.

وفضلًا عن ذلك فإن الوحدة المحكمة للعقدة التراجيدية لا توجد في معظم الكوميديات. فبناء كثير من المسرحيات الكوميدية، حتى عندما لا تكون الحوادث المكونة لها مغرقة في الخيال، من ذلك النوع الذي يسميه أرسطو «مفككًا». فهو مجموعة متعاقبة من المأزق لا يوجد بينها ارتباط داخلي محكم. ولما كانت الكوميديا تفتقر إلى التوتر البنائي والوحدة التي تتسم بها التراجيديا، فإن «الذروة» فيها كثيرًا ما تكون متكلفة؛ فهي «نهاية سعيدة» عشوائية تمامًا، أو انطلاقًا أشد أو أكثر صخبًا من كل ما وقع في المسرحية من قبل؛ فافتقار العقدة الكوميدية إلى التحدد يحول بيننا وبين الاستغراق المفرط.

هذه الملاحظات تتمشى تمامًا مع رأي برجسون القائل إنه لا مكان للتعاطف في تقدير الكوميديا. ومع ذلك فهناك نظريات أخرى في الكوميديا عملت على تحدي هذا الرأي من اتجاهَين متعارضَين؛ فقد قيل من جهة إننا نكون في الكوميديا أكثر انعزالًا حتى مما ذهب إليه برجسون. فعندما نضحك، لا نعبأ بقيم المجتمع، ولا نؤنِّب الشخصية الهزلية، وإنما نرى ضعف الشخصية الكوميدية وحمقها، ونستمتع بإحساس سارٍّ بتفوقنا عليها؛ فنحن نشعر، على حد تعبير «هبز Hobbes» المشهور، «بمجد مفاجئ» يعبر عن نفسه بالضحك.

ومن جهة أخرى ذهب كثير من المفكرين إلى أن برجسون وهبز كانا يفهمان الكوميديا بطريقة أضيق مما ينبغي؛ ذلك لأنه، على الرغم من أن كلًّا منهما قد يفسر، بطريقة مختلفة إلى حد ما، سبب ضحكنا على الشخصية الكوميدية، فإن أحدًا منهما لا يستطيع أن يفسر السبب الذي يجعلنا في كثير من الأحيان نضحك مع الشخصية الكوميدية، وهي حقيقة لا سبيل إلى إنكارها. والواقع أننا نفعل ذلك إذا لم يكن لدينا «تخدير القلب» الذي يتحدث عنه برجسون. فلنرجع بذاكرتنا إلى «المحتال الظريف» أو «النصاب»، الذي يظهر كثيرًا في الكوميديا، أعني مثلًا تلك الشخصية الأسطورية في الأدب الشعبي الألماني «تيل أويلنشبيجل Till Eulenspiegel». إنه يزدري الموضوعات الاجتماعية والأخلاقية بالانتقام منها. وعندما نقدر حيله، فنحن لا ندافع عن المُثل العليا للمجتمع، كما يقول برجسون، بل إن ما يحدث هو العكس؛ إذ إننا لا نستطيع أن نضحك إلا إذا تجاهلنا مفاهيمنا الأخلاقية المعتادة. ومع ذلك فإننا نبدي لذلك استعدادًا تامًّا، نظرًا إلى ظرف الشخصية الكوميدية وحيويتها؛ فطبيعته المحبوبة تكسبنا لصفها، بحيث نستمتع معه «بإجازة من الأخلاق». وإذن فالضحك في هذه الحالة راجع إلى سرورنا الطاغي، وإحساسنا بالتحرُّر

من قيود الحياة اليومية. ويرى أنصار هذه النظرية أنها تعلل قدرًا كبيرًا من أنواع الدعابة «المكشوفة» أو «الإباحية».

كذلك فإن النذل الكوميدي الذي تحدَّثنا عنه الآن يشكل صعوبة أخرى بالنسبة إلى نظرية برجسون؛ فهو يُبدي في سلوكه براعة عظيمة، بدلًا من أن يسلك بطريقة «آلية» أو «جامدة». إنه واسع الحيلة إلى أبعد حد في التآمر من أجل ارتكاب سوءاته، وفي التخلص من القضاة ذوي الوجوه المقطبة. وعلى هذا النحو أيضًا يكتسب تعاطفنا، ويحول بيننا وبين اتخاذ موقف التعالي.

وما إن نسلم بأننا نتعاطف أحيانًا مع الشخصية الكوميدية، حتى نجد أن من الممكن، بل من الواجب، التخلي عن الرأي القائل إنه دائمًا «شخصية نمطية» لها بعد واحد. ويغدو تعاطفنا أعظم ما يكون عندما تكون هذه الشخصية إنسانًا معقدًا «حقيقيًّا». فعندئذٍ يصبح فردًا له كيانه الخاص، وبذلك يتحدى حكم برجسون القائل إن الشخصية الكوميدية إنما هي «نمط». وربما كان فولستاف، في مسرحية شكسبير «الملك هنري الرابع» (الجزء الأول)، هو أبرز الأمثلة على ما نقول؛ فهو شخصية متكاملة محببة إلى النفس إلى أبعد حد. إنه قطعًا كذاب، و«فشَّار»، وجبان، ولص، ولكنه ليس أية واحدة من هذه الصفات فحسب. وعلى الرغم من أن له «نقائص»، فإن هذه النقائص ليست «مؤلمة أو هدامة» لعدة أسباب. ومع أنه نذل بمعنى الكلمة فإنه يكتسب تعاطفنا بظرفه ومرحه الطليق. وهو يحتفظ بصورة مصطبغة بصبغة مثالية ساذجة عن شخصيته (الفصل الثاني، ٤). وعلى الرغم من كل رذائله، فليس فيه شر أو قسوة، ونحن لا نصدر عليه حكمًا أخلاقيًّا لأنه هو ذاته يقنعنا بأنه بمعزل عن الخير والشر. وأخيرًا، فإن فيه نوعًا من الإخفاق الطفولي الذي يثير العطف، بحيث نستطيع أن نقول، كما يقول الأمير هنري: «إننا لا نود أن نضحك عليه، بل ينبغي أن نشفق عليه» (الفصل الثاني، ٢). وهكذا فإن فولستاف يؤثر فينا إلى حد يجعلنا نتعاطف معه أعظم التعاطف.

أما مدى عمق تعاطفنا، فهو أمر يمكن قياسه على أساس استجابتنا لمشهد من أغرب المشاهد في تاريخ الأدب كله، أعني «نبذ» فولستاف المشهور عند نهاية الجزء الثاني؛ ففي هذا المشهد يذهب فولستاف إلى «وستمنستر آبي» ليحيي صديقه القديم، الأمير هال، الذي تُوِّج منذ قليل ملكًا باسم هنري الخامس. غير أن الملك ينبذه بألفاظ قاسية مؤلمة:

لست أعرفك، أيها العجوز: اركع مصليًا،
أليس عارًا أن يغدو صاحب الشعر الأشيب أحمق مهرجًا …

ويلجم فولستاف، حتى لا يعود قادرًا إلا على التمتمة: «مولاي، مولاي»، ويموت، كسيرَ القلب، بعد ذلك بوقت قصير؛ فكثير من القراء يجدون مشهد الرفض مؤلمًا إلى أبعد حد.[٧٥] وفي هذا الدليل، لا على أن الكوميديا مؤلمة؛ إذ ليس ثمة شيء مضحك في المشهد — بل على أن بعض الشخصيات الكوميدية تكتسب تعاطفنا.

كانت مناقشتنا للكوميديا حتى الآن ترمي إلى الإجابة عن السؤال: «لماذا لا ينطوي «القناع الكوميدي» على ألم؟» وكان اهتمامنا الأساسي منصبًّا على كوميديا الشخصيات، بينما كان اهتمامنا بأنواع الكوميديا الأخرى عارضًا. كما أننا لم نتحدث بالطبع عن أنواع أخرى من الهزليات، كالتلاعب اللفظي (القافية)، و«التخريف المحض» والتهكم ... إلخ، كما أننا لم نستعرض جميع نظريات الكوميديا على الإطلاق؛ فهناك نظرية من أهم النظريات، ينبغي أن نذكرها على الأقل، تعد «عدم الانطباق incongruity» أساسيًّا في كل هزل. ويحدث عدم التطابق عندما تكون الاستجابة لموقف معين بعيدة كل البعد عن ملاءمته، أو عندما تتلاقى مواقف وقيم متباينة كل التباين، كالموقف الوقور والموقف التافه مثلًا، كأن تقول سيدة طيبة للرجل الضئيل الجسم الذي هبط لتوه من كوكب آخر في يوم العيد: «آسفة يا بني، لم يعد لدي شيء من كعك العيد».[٧٦]

والحق أن المرء، عندما يجد نفسه إزاء ذلك التبايُن الشديد بين نظريات الكوميديا، قد يشعر بالرغبة في القول إن هذه النظريات تزيد عما ينبغي، ولكنك إذا تريثت لتتساءل عن سبب وجود كل هذا العدد الكبير، لبَدَا لك الجواب واضحًا؛ فالكوميديا موضوع معقد غاية التعقيد. وهي تتخذ أشكالًا كثيرة متباينة. وحسبنا أن نتأمل الأنواع المختلفة من الكوميديا الأدبية؛ «كوميديا العادات commedy of manners»، و«الفارس farce»، والتهكم أو الهجاء satire، والكوميديا الرفيعة high comedy، بل والكوميديا التراجيدية tragicomedy. فإذا أضفنا إلى أذلك مختلف أنواع الهزليات — «القافية» والنكتة ... إلخ — أدركنا السبب في عدم استطاعة نظرية واحدة أن تفسر جميع أمثلة الهزليات، وسبب اضطرار الباحثين النظريين إلى الالتجاء إلى «البراعة المشوبة بالتحير»[٧٧] عندما حاولوا أن

---

[٧٥] انظر مقال: «رفض فولستاف» في كتاب برادلي «محاضرات أكسفورد في الشعر»، ص٢٤٧–٢٧٣.

[٧٦] أجرينا على المثل الأصلي الذي أورده المؤلف تعديلًا بسيطًا حتى يلائم القارئ العربي. (المترجم)

[٧٧] مونرو، المرجع المذكور، ص١٦.

يقدموا مثل هذا التفسير الشامل. فقد يكون في استطاعة نظرية هبز أن تفسر بعض أنواع الضحك ذي الأغراض الشريرة على الأقل، ولكنها تنهار عندما يكون الضحك متعاطفًا، وعندما لا نشعر معه بتمجيد للذات. كما أن نظرية برجسون لا تكون كافية عندما تكون الشخصية الكوميدية متعاطفة و«إنسانية»، وهكذا دواليك.

ومع ذلك فليس في وسعنا أن نقتصر على تقسيم مجال الكوميديا إلى ميادين منفصلة، تصلح في كل ميدان منها نظرية معينة؛ ذلك لأن هذه النظريات تتصور الكوميديا على أنحاء تبلغ من الاختلاف حدًّا لا يعود معه «للكوميديا» معنًى موحد لو أخذناها كلها سويًّا. فلن تكون هناك عندئذٍ صفة أو خاصية مشتركة بين جميع أمثلة الكوميديا، بل سيكون علينا أن نعرِّف «الكوميديا» على مستوى عال جدًّا من التجريد، أعني بوصفها «ذلك القالب الأدبي الذي يدفع المشاهد إلى الضحك». وهذا بطبيعة الحال تعريف لا ينبئنا إلا بأقل القليل، والأسوأ من ذلك أنه مضلل؛ لأن هناك أناسًا يضحكون على التراجيديا، فهل من الممكن أن نستبقي لفظ «الكوميديا» بوصفه لفظًا له معناه، ونظل نحترم الفوارق بين الأنواع المتعددة للكوميديا؟

قد يكون من الممكن الاهتداء إلى الإجابة على أساس فكرة «أوجه الشبه العائلية» التي عرضها الفيلسوف المعاصر فتجنشتين Wittgenstein. فلنبدأ بمثال يستخدمه فتجنشتين، ويقول فيه إنه ليست لجميع «اللعبات games» نفس الخصائص المشتركة؛ ففي نطاق اللعبات، «تتجمع أوجه الشبه وتختفي».[٧٨] فهناك لعبة من نوع معين تشترك مع لعبة أخرى في سمات معينة؛ وهذه الأخيرة تتشابه مع ثالثة في نَواحٍ معينة ليست هي نفس أوجه التشابه مع الأولى. تلك هي «أوجه التشابه العائلية»، ما دامت «أوجه التشابه المختلفة بين أفراد أسرة معينة، كالبنيان والقسمات ولون العينين وطريقة المشي والمزاج، إلخ تتداخل وتتشابك على هذا النحو ذاته».[٧٩] وعلى الرغم من أن فكرة «أوجه الشبه العائلية» لم تظهر لأول مرة إلا في الفلسفة القريبة العهد، فمن الجدير بالملاحظة أن برجسون كانت لديه فكرة تقترب منها كل الاقتراب. فهو قد رفض كل محاولة «لحبس» طبيعة الكوميديا في تعريف، لأن «الكوميديا» (تنتقل) بتدرجات لا تُدرَك من شكل إلى

---

[٧٨] لودفيج فتجنشتين: «أبحاث فلسفية Philosophical Investigations»، ترجمة أنسكوم (N. Y., Macmilan, 1953) Anscombe، ص٣٢هـ.

[٧٩] المرجع نفسه، ص٣٢ هـ.

آخر.[٨٠] وكلٌّ من هذه الأشكال هو أنموذج، تدور حوله تأثيرات جديدة مشابهة للأشكال الأصلية».[٨١]

وإذن يمكن القول إنه لا توجد مجموعة من الخصائص المشتركة بين جميع أمثلة الكوميديا، تكفي لتعريف «الكوميديا». ومع ذلك فقد تكون هناك «أوجه شبه عائلية» بين الأنواع المختلفة للكوميديا. فأحد «النماذج» يشتمل مثلًا على سمات اتجاه عابث في الحياة، وعلى «نمط» كوميدي تسلط عليه عيب كالنفاق، وتكرار للحوار؛ ونموذج ثانٍ ينطوي على اتجاه عابث، وعلى نذل ظريف يقدَّم إلى المشاهد انطلاقًا بديلًا عن القيود التقليدية، وتكرار للحوار، ومواقف بعيدة الاحتمال؛ ونموذج ثالث يتضمن اتجاهًا عابثًا، ومواقف بعيدة الاحتمال، وأنواعًا شتى من الضرب والإهانات التي تحل على شخصيات لا كيان لها؛ هي أشبه «بالأشياء» منها بالبشر؛ ونموذج رابع لا يكاد يتضمن إلا مواقف خيالية وتخريفًا لفظيًّا؛ ونموذج خامس ينطوي على موقف نصف جاد إزاء القيم الاجتماعية، نتعاطف فيه مع البطل الذي يقع في مواقف خيالية تكشف عن سخافة التقاليد الاجتماعية؛ ونموذج أخير يشتمل على موقف جاد إلى حد بعيد، وإن لم يكن جادًّا تمامًا، من المُثل العليا الاجتماعية، وعلى نقد لاذع لها يتيح للمشاهد نوعًا من التنفيس، كما يشتمل على شخصيات نتعاطف معها، ومواقف معقولة.

وهكذا ترى إلى أي حد بلغ تعقيد «شجرة نسب» الكوميديا.

ولكن حيثما تبلغ الوقائع من التعقيد ما تبلغه في الكوميديا، فليس من الحكمة تجاهلها في سبيل الوصول إلى نوع من البساطة المزيفة. ولنذكر في هذا الصدد كلمات برجسون الحكيمة: «من العبث محاولة استخلاص كل تأثير كوميدي من صيغة بسيطة واحدة».[٨٢]

وهناك سبب آخر يدفعنا إلى قبول هذا التعقد في «أوجه الشبه العائلية»، بل والترحيب به؛ ذلك لأن أية سمة من السمات التي كانت توصف تقليديًّا بأنها هي لب الكوميديا، ليست في ذاتها مضحكة؛ «فعدم التطابق» يكون في بعض الأحيان محرجًا أكثر مما هو مضحك؛ و«التكرار» قد يكون مملًّا تمامًا، وأحيانًا يكون جادًّا وقورًا، كما في العهد القديم،

---

[٨٠] المرجع المذكور من قبل، ص٢.

[٨١] المرجع نفسه، ص٣٧.

[٨٢] المرجع نفسه ص٣٦.

وكما في اللازمة المتكررة في قصيدة؛ كما أن نقائص الشخصية، كالجبن، يمكن أن تكون منفرة. وفضلًا عن ذلك فإن كتاب الكوميديا غير الناجحين كثيرًا ما يستخدمون أساليب «كالتكرار» محاولين بها أن يكونوا مضحكين، على حين أن تأثيرها على المشاهد أبعد ما يكون عن ذلك. فما الذي يميز الرذيلة الكوميدية، أو التكرار أو عدم الانطباق الكوميدي، من نظائرها غير الكوميدية؟

لقد اضطر بعض الباحثين النظريين إلى الإتيان برد عاجز على هذا السؤال، هو أن هذه السمات تكون كوميدية عندما تكون مضحكة. ومن الجائز أن المرء لن يستطيع أن يفعل خيرًا من ذلك. وفي هذه الحالة يكون قوام «نظرية الكوميديا» تصنيفًا وتحليلًا لتلك الأشياء التي نجدها في العادة مضحكة. غير أن التحليل، إذا شاء أن يكون مثمرًا، ينبغي ألا يركز الانتباه على سمة واحدة كعدم الانطباق؛ ففي كل فن ينبغي النظر إلى أي عنصر واحد من عناصر العمل في علاقاته المتبادلة بجميع العناصر الأخرى، وكذلك الحال في الأدب الكوميدي؛ فمن الواجب أن نعمل حسابًا لبناء العقدة المسرحية، وللشخصية الكوميدية، والحوار، و«اللهجة» التعبيرية العامة التي تشجع المشاهد على أن يأخذ العمل «مأخذ الهزل». كل هذه العوامل تجعل عدم الانطباق أو التكرار «مضحكًا». وهكذا نجد أنفسنا مضطرين إلى الكلام عن «مجموعات» من السمات الكوميدية. فإذا ما شئنا أن نحتفظ بوحدة الكوميديا، بوصفها مقولة شاملة لأعمال أدبية متعددة ومتنوعة، كان علينا أن نعود إلى الكلام عن «أوجه الشبه العائلية»، وفضلًا عن ذلك فإن أوجه الشبه العائلية في الكوميديا تستطيع أن تعطينا مفاتيح لها دلالتها عند تحليل أعمال جديدة غير مألوفة.

قد يكون هذا أقصى ما يمكننا عمله، ولكنه على أية حال ليس بالشيء الهيِّن؛ ففي وسعنا أن نعرف عن الكوميديا كثيرًا من المعلومات الصحيحة والهامة حتى لو كان من الصعب — أو من المستحيل على أسوأ الفروض — الإجابة عن السؤال «ولكن، ما الذي يجعلها مضحكة؟» فالتحليل ماضٍ في طريقه. وخلال ذلك ستظل طبيعة الكوميديا، على حد تعبير واحد من أدق دارسيها، هي «تلك المشكلة الصغيرة، التي تبرع في إحباط كل جهد يبذل لحلها، وتتزلق بعيدًا، وتهرب، ثم تعود لكي تتراقص أمامنا ثانية».[٨٣]

[٨٣] برجسون، المرجع المذكور من قبل، ص١.

مراجع

ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص١١٤–١٢٦، ٢٢٣–٢٢٦.

فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص٥٤٨–٦٠٧.

كتاب الشعر لأرسطو.

برجسون: الضحك.

Bergson, Henri, Langhter, Trans. Brereton and Rothwell (N. Y., Macmillan, 1911).

بوزانكيت: ثلاث محاضرات في علم الجمال، المحاضرة الثالثة.

Bosanquet, Three Lactures on Aesthetics.

برادلي: محاضرات أكسفورد في الشعر، ص٣٧–٦٥، ٢٤٧–٢٧٥.

Bradley, A. C., Oxford Lectures on Poetry, London (Macmillan, 1926).

جارفن: مشكلة القبح في الفن، ص٤٠٤–٤٠٩ (مقال).

Garvin, Lucius, “The Problem of Ugliness in Art,» Philosophical Review, vol. LVII (July, 1948).

لي: الإدراك الحسي والقيمة الإستطيقية، الفصل العاشر.

Lee, H. N., Perception and Aesthetic Value (N. Y., Prentice-Hall, 1938).

باركر: تحليل الفن (الفصل الرابع).

Parker, The Analysis of Art.

ريد: دراسة في علم الجمال (الفصل الثالث عشر).

Reid, A Study in Aesthetics.

ستولنيتز: القبح في الفن (١–٢٤).

Stolnitz, Jerome, “On Ugliness in Art,” Phil. and Phen. Research, vol. I (Sept., 1950).

ستولنيتر: ملاحظات عن الكوميديا والتراجيديا ٤٥–٦٠.

“Notes on Comedy and Tragedy,” Phil, and Phen. Research, vol. XVI (Sept., 1955).

أسئلة

(١) هل ينبغي أن تكون هناك مقولة للقبح في كل نظرية إستطيقية وافية، وبأي معنًى، أو معانٍ، لكلمة «القبح»؟ علل إجابتك.

(٢) هل هناك أية موضوعات تعد «قبيحة بدرجة ميئوس منها»؟ وهل يرجع حكمك إلى أي سبب من الأسباب المذكورة في ص٤١٧؟ وإن لم يكن، فما هو في رأيك سبب قبح هذه الموضوعات؟

(٣) أي النظريات التي درسناها من قبل (في الفصول من ٥ إلى ٨) يمكن تطبيقها، في رأيك، على أنفع وجه ممكن في تحليل التراجيديا؟ قدم المبررات لإجابتك.

(٤) هل «التعاطف» الإستطيقي شرط ضروري لتذوق رواية «الفارس» أو الكوميديا التي يكون الدور الرئيسي فيها الشخصية ذات بعد واحد؟ وبأي معنًى نستخدم عندئذٍ لفظ «التعاطف»؟

(٥) هل تعتقد أن فكرة «أوجه الشبه العائلية» يمكن تطبيقها على مفهوم «الفن الجميل»؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، فكيف يكون ذلك؟

الفصل الثاني عشر

الحقيقة والاعتقاد في الفن

(١) «الحقيقة» الفنية

في المقدمة البليغة التي كتبها جوزيف كونراد Joseph Conrad لروايته: «زنجي النارسيسوس (النرجس) The Nigger of the Narcissus» يقوله في وصف مهمة الفنان:

> إنه يقوم «بمحاولة تتسم بالإصرار الكامل، من أجل إعطاء الكونِ المنظورِ أعلى حق له، عن طريق إلقاء الضوء على الحقيقة، الكثيرة والواحدة، الكامنة من وراء كل مظهر له؛ فهي محاولة للاهتداء إلى ... ما هو باقٍ وأساسي ... وإذن فالفنان، شأنه شأن المفكر أو العالم، ينشد الحقيقة»؛[١] فالفن يتناول قطاعًا من قطاعات الحياة لكي «يكشف عن جوهر حقيقته، ويميط اللثام عن السر الذي يلهمه».[٢]

هذه عبارة ملهِمة لكاتب عظيم كان في الوقت ذاته فاحصًا دقيقًا لعمله؛ فكونراد يطالب للفنون بصفة «الحقيقة»، ولهذه المطالبة تاريخ قديم طوال تطور الفن؛ فمنذ أيام أفلاطون، نجد هذا الفيلسوف يتحدث عن «الصراع القديم العهد بين «الشعر والفلسفة»». وكان هذا الصراع يدور حول زعم الشعر أن في استطاعته منافسة الفلسفة في كشف الحقيقة للإنسان. ويُشبِّه كونراد بدوره الفنان «بالمفكر». ويمثل كولريدج واحدًا من نقاد

---

[١] جوزيف كونراد: مقدمة لرواية «زنجي النارسيسوس».

(N. Y., Doubleday, 1924).

[٢] المرجع نفسه، ص١٤ من المقدمة.

عديدين يرون أن الشعر يعتمد في قوته على «الصدق» فلماذا كان كل ذلك الإصرار على هذا الرأي؟

هناك، في رأيي، سببان رئيسيان؛ أولهما أن أولئك الذين يأخذون الفن مأخذ الجد ويستجيبون له بعمق، يشهدون بأنهم يتعلمون من الأعمال الفنية؛ فقد ظلوا على مر القرون يذكرون أنهم يخرجون من تجربتهم مع العمل الفني، لا بشعور من السرور أو التأثر أو القوة المعنوية فحسب، بل بمعرفة أعظم مما كان لديهم من قبل. ولعلنا جميعًا قد أحسسنا بهذا الشعور؛ فنحن نتعلم المزيد عن الطبيعة البشرية من موليير أو دستويفسكي أو توماس مان، بل إن الحقائق التي نكتسبها من هؤلاء الفنانين ليست مما يسهل الاهتداء إليه في التجربة المعتادة، أو حتى في الدراسات المتخصصة في علم النفس، فيبدو أن هذه الحقائق تتميز بدقتها وعمقها. وبالمثل فإن التراجيديا، كما رأينا في الفصل السابق، كثيرًا ما تقدر لما تكشف عنه من «حكمة». غير أن الأدب ليس هو المصدر الوحيد للحقيقة الفنية؛ فمن الشائع القول عن صور رمبرانت إنها تكشف أعماق الشخصية الإنسانية، كما يقال عن مؤلفات باخ الموسيقية، ومؤلفات بيتهوفن المتأخرة، إنها تعطينا استبصارًا عميقًا بالحياة، هذا ما كان المشاهد أو المستمع الجمالي يجده في تجربته دائمًا، ولن يمكن أن يزول إيمانه بالحقيقة الفنية، وما الوصف الذي قدمه كونراد إلا تعبير عن هذا الإيمان.

وفضلًا عن ذلك، فقد جرت العادة على استغلال نوع الادعاء الذي ينسبه كونراد إلى الفن من أجل دفع تهمة السطحية والتفاهة عن الفن، فماذا يكون الفن، وماذا تكون فائدته، لو لم يكن يكشف عن حقائق؟ إنه لن يكون عندئذٍ ذا صلة «بالحياة»، بل يكون مجرد «إيهام» خيالي. وعندئذٍ يكون تقدير الفن وتذوقه أمرًا عقيمًا لا قيمة له. صحيح أن الفن قد يظل يمتع الحواس، وقد يثير الانفعال والخيال، ولكنه يغدو عندئذٍ شيئًا أشبه باللعبة أو المنبه الحسي. أما إذا نُظِر إليه على أنه كشف للحقيقة، فإن هيبته وأهميته الثقافية تزداد إلى حد هائل. وإذن فمطلب الحقيقة في الفن هو مطلب حيوي لوجوده.

وفي وسعنا أن نجد أمثلة لذلك طوال تاريخ علم الجمال؛ فأفلاطون يتهم الفنان بأنه «لا يعرف شيئًا يستحق الذكر عن الموضوعات التي يصورها، وما الفن إلا نوع من اللهو الذي لا ينبغي أن يؤخذ مأخذ الجد».[٣]

[٣] انظر: [الباب الأول: التجربة الجمالية – الفصل الثالث].

وفي مقابل ذلك حاول أرسطو أن يدافع عن أهمية الفن بأن قال — كما رأينا من قبل — إن الشعر مهمة «رفيعة» و«فلسفية»؛ لأنه يعبر عما هو «كلي شامل».[٤] وعندما زعم أنصار المذهب البيوريتاني من الإنجليز في القرن السادس عشر أن الأدب مزيف ومفسد، وبالتالي لا يمكن تبريره أخلاقيًّا، كتب السير «فيليب سيدني» «الدفاع عن الشعر Defence of Poesy»، وفيه استشهد بنظرية «الكلية أو الشمول» الأرسطية لكي يؤيد رأيه القائل إن «الشعر (يزود) الذهن بمعرفة»،[٥] وأكد طوال هذا الكتاب أن الشعر هو «فن التعاليم الصحيحة».[٦] وفي القرن التاسع عشر، عندما هوجم الأدب، نتيجة لنهضة العلم، على أساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى من آثار «طفولة المجتمع المتحضر»،[٧] تصدَّى شيلي، وماثيو آرنولد، وغيرهما، لبيان ما يكشفه الشعر من «حقيقة» و«معرفة».

على أننا حين نختبر هذه الآراء القائلة بالحقيقة الفنية، يتكشف لنا أمر غريب؛ إذ يقال إن للفن حقيقة، ولكن هذه ليست هي «الحقيقة» بمعناها المألوف؛ ففي هذا المعنى المألوف تكون «الحقيقة» هي صفة العبارات الواقعية المباشرة عن العالم. أما أولئك الذين يتحدثون عن الحقيقة الفنية فيقصدون نوعًا خاصًّا من الحقيقة، أو هم يستخدمون لفظ «الحقيقة» بمعنًى غير معناه المألوف.

إن كونراد يقول إن الفنان يشبه «المفكر» و«العالم». ومع ذلك فإن كونراد يوجه أنظارنا إلى فارق هام بين هؤلاء الباحثين عن الحقيقة وبين الفنان؛ ذلك لأن هذا الأخير، كما يقول، لا يهتم بالوقائع والنظريات بقدر ما يهتم «بقدرتنا على الابتهاج والتعجب ... والإحساس بالغموض الذي يغلف حياتنا»؛ فلا بد للفنان أن يرغم الناس على أن يروا «المنظر المحيط بهم، بما فيه من شكل ولون، ونور وظلال، ويجعلهم يتوقفون لكي يلقوا عليه نظرة»[٨] ويرى كونراد أن في هذا العمل كشفًا «لكل حقيقة الحياة».[٩] وعند

---

[٤] السير فيليب سيدني: دفاع عن الشعر. نشرة Cook (Boston, Ginn, 1890) ص٢٢.

[٥] المرجع نفسه، ص٤٤.

[٦] «أربع عصور من الشعر، لبيكوك».

Peacock's Four Ages of Poetry, etc., ed. H. Bratt-Smith (Oxford, Blackwell, 1923).

[٧] المرجع المذكور من قبل، ص١٢ من المقدمة.

[٨] المرجع نفسه، ص١٦ من المقدمة.

[٩] الموضع نفسه.

هذه النقطة نجد أنفسنا نفكر مرتين حول لفظ «الحقيقة»، فكيف ينطبق هذا اللفظ على وصف كونراد للفنان؟ إننا نفهم أن يقال إن الفن يثير «قدرتنا على التعجب» ويعطينا إحساسًا حيًّا بنسيج العالم. وربما كان هذا شيئًا لا يمكن الاعتراض عليه، ولكن أين «الحقيقة» في هذا؟ وإذا لم يكن الفنان يقدم إلينا وقائع ونظريات، كما يعترف كونراد، فأية «حقيقة» يقدمها إلينا؟ وأين نجدها في الفن؟

وتؤدي قراءة كتاب «سيدني» إلى إثارة أسئلة مماثلة. فهو بدوره يعترف بأن الشاعر لا يدلي بعبارات واقعية مباشرة، وقد تكون هناك بعض الأقوال غير الصحيحة في عمل الشاعر، ولكن هذا لا ينبغي أن يُحسب عليه؛ إذ إنه «لا يقولها على أنها صحيحة».[١٠] ولكن إذا كانت هذه هي الطريقة التي أراد بها سيدني أن يصد هجوم البيوريتانيين القائل إن الشاعر «يكذب»، أليس من الواضح أنها تهدم نفسها بنفسها؟ إذ كيف يستطيع الآن أن يتحدث عن «التعاليم الصحيحة» في الشعر؟ إنه لا يستطيع ذلك إلا بالقول إن الشاعر «يؤكد»، ولكن ليس على طريقة العالم أو الفيلسوف الذي يكتب بحثًا مؤلفًا من عبارات صحيحة، بل على طريقة معينة أخرى. وهكذا يقول سيدني إن الشاعر يكتب «لا بطريقة إيجابية، بل بطريقة مجازية وتشبيهية».[١١] وإذن فحقيقة الشعر لا تقدم بطريقة واقعية صريحة. وهذا يشكل فارقًا هامًّا بين الحقيقة، الفنية، وبين الحقيقة بمعناها المألوف.

وفضلًا عن ذلك فإن سيدني يقول إننا نكتسب معرفة بالانفعالات البشرية عندما نراها متجسدة بصورة عينية في الشعر؛ فلكي «نعرف قوة ما نشعر به من حب لبلادنا» ينبغي أن نقرأ عن «أوليس». ولكي نكتسب «استبصارًا بالغضب»، ينبغي أن نرى آجاكس مجنونًا.[١٢] ولكن ربما تساءل المرء ثانية: «ولم نسمي هذه «معرفة» أو «استبصارًا»؟ وأية حقائق نتعلمها منها؟ وهل تكشف أمثلة سيدني عن أي شيء سوى أن الشاعر يصبغ انفعالات شخصياته بصبغة درامية، ويجعلها مثيرة موحية؟ إن هذا أمر مُسلَّم به لدى الجميع، ولكن لم نتحدث عن «الحقيقة» أصلًا؟»

قد تكون هذه أسئلة خطابية، وهي بالفعل كذلك عندما يوجهها فلاسفة يرغبون في استبعاد لفظ «الحقيقة» من كل حديث يدور حول الفن؛ ففي رأي هؤلاء المفكرين أن في

[١٠] المرجع المذكور، ص٣٦.

[١١] المرجع نفسه، ص٣٦.

[١٢] المرجع نفسه، ص١٦.

هذا الاستبعاد كسبًا واضحًا؛ إذ إنه يؤدي إلى تخليص علم الجمال والنقد من لفظ من أشد الألفاظ المستخدمة في لغتهما غموضًا وأكثرها تضليلًا.

وهكذا فإننا ندرك، حتى في اقتباساتنا الموجزة من كونراد وسيدني، مدى غموض «الحقيقة الفنية»؛ فكل من هذين الكاتبين يؤكد وجود «حقيقة» الأدب، ولكن كلًّا منهما يسلم بأنها ليست نوع الحقيقة التي نجدها في العلم أو الفلسفة؛ فإذا سألناهما عما يعنيانه «بالحقيقة»، اتضح لنا أنها شيء أشبه «بحيوية الخيال» أو «المعنى الرمزي» أو «القوة الانفعالية»، بل إنه ليس من الواضح كل الوضوح إن كانت هذه هي المعاني المقصودة. وإذن «فالحقيقة الفنية»، كما يستخدمها أنصارها، غامضة ومختلطة في آن واحد. ويزداد ظهور الغموض الذي يتسم به هذا التعبير، إلى حد مؤسف، عندما نبحث بعض الطرق الأخرى التي استُخدِم بها.

ففي بعض الأحيان يدل هذا التعبير على الوحدة الشكلية والتعبيرية للعمل وعندئذٍ تكون الأجزاء مرتبطة فيما بينها «عضويًّا»، وتشيع «روح» الإحكام في العمل. أما العنصر الذي يشوه التنظيم الشكلي أو يتنافر مع الروح السائدة فيه فيقال عنه إن له «رنينًا مزيفًا»، وفي بعض الأحيان يُستخدم لفظ «الحقيقة» مرادفًا «للإخلاص»، وعندئذٍ يكون معنى «ما له رنين مزيف» هو التصنع أو الادعاء، وقد نجد أحيانًا أن معنى «الصدق أو الحقيقة» هو نظرية «المحاكاة المباشرة»، أو «الحياة النابضة»، ونجده أحيانًا أخرى يعني نظرية «الماهية»، أي التعبير عن سمة مشتركة أو شاملة في الوجود من خلال تصوير موضوع جزئي فيه، وفي أحيان أخرى يدل «الصدق أو الحقيقة» على «عظمة» العمل أو عمقه. وبهذا المعنى يكون «أصدق» الأعمال الفنية هو أعمقها، أي ذلك الذي نشعر عند تجربتنا له ككل بشعور عميق «بالواقعية».[١٣] ولا جدال في أن من الممكن التوسُّع في قائمة المعاني هذه إلى غير حد، لو حاولنا أن نميز بين الظلال الفرعية الدقيقة لتلك المعاني التي يُستخدَم بها هذا اللفظ عند مختلف النقاد والباحثين الجماليين.

وإذن «فالحقيقة الفنية» تعبير له معنًى مختلط إلى أقصى حد. وخليق بالطالب أن يبذل جهده من أجل محاولة استيضاح ما يعنيه هذا التعبير عندما يصادفه في الكتب الدراسية، وفي النقد الفني، إلخ (وربما كان الأهم من ذلك أن يستوضح معناه عندما

---

[١٣] ريد: دراسة في علم الجمال، ص٢٥١.

Reid, A Study in Aesthetics.

يستخدمه هو ذاته). فإذا لم يتم التخلص من هذا الاختلاط، ضاع الوضوح وأصبح الحديث أو المناقشة عقيمة؛ لأن المتحدثين — ببساطة — لا يتحدثون عن شيء واحد. أما العلاج الذي يقدمه أولئك الفلاسفة الذين يشكُّون في «الحقيقة الفنية» فهو علاج بسيط، فلنتخلَّ عن هذا التعبير الذي يؤدي إلى خلطٍ لا داعي له، ما دامت لدينا بالفعل تعبيرات أخرى تتيح لنا أن نقول ما نعنيه، فإذا كنا نريد أن نقول إن العمل يتسم بالإحكام الشكلي، فلنقُل ذلك دون غيره؛ وإذا شئنا أن نمتدحه لما فيه من عمق، فلدينا لفظ «عميق»، وهلم جرًّا.[١٤]

ويؤكد هؤلاء الفلاسفة أننا بعد أن نميز بين كل المعاني المتباينة التي ترتبط «بالحقيقة الفنية»، ينبغي أن نعترف آخر الأمر بأن التعبير ذاته لا يعني، في كثير من استعمالاته، أي شيء على الإطلاق؛ فهو تعبير فار لا يدل على أية صفة في الموضوع الفني لا واقعية ولا تقويمية، وهو ليس مماثلًا لألفاظ مثل «القصيدة» أو «الهزلي» أو «التعبيري»، بل إن لفظ «الصحيح» أو «الحقيقي» لا يستخدم إلا للتعبير عن الإعجاب بالعمل أو امتداحه. وهو يكتسب قدرته على المدح باستغلاله لأهمية «الحقيقة» بمعناها المعتاد، ولقيمتها التي يسلم بها الجميع؛ فأولئك الذين يستخدمون هذا اللفظ بطريقة غير نقدية يحيرون أنفسهم والآخرين حين يبدو عليهم أنهم ينسبون صفة ما للعمل. ولكن الواقع أن صفة «الحقيقة» في هذه الأمثلة ليست إلا تعبيرًا مثقفًا رفيعًا عن قولنا «ما أجمل كذا …» أو حتى مجرد «إنه يعجبني». وهي في هذا الصدد تشبه لفظ آخر كثيرًا ما يكون فارغًا، ولكن يبدو أنه يضفي نوعًا من السلطة على أي رأي أو تفضيل لنا، وهو لفظ «الواقعي» أو «الواقعية» (وليفكر الطالب، من تلقاء ذاته، في أمثلة لهذا الاستعمال الأخير).

ومما يزيد من فداحة الخلط، أن يقترن لفظ «الحقيقة» بصفة أخرى تفضيلية، مثل «الحقيقة العليا» أو «الحقيقة القصوى»، أو إذا شئت، «الحقيقة الواقعية». وقد استُخدِمت أمثال هذه التعبيرات لدعم الرأي القائل إن الفن يكشف عن نوع أرفع من الحقيقة، لا يمكن اكتسابه بالأساليب المألوفة للمعرفة. وعندئذٍ يلجأ من يستخدم هذه التعبيرات إلى وسائل في المعرفة مثل «الوحي» و«الاستبصار» و«الحدس». ومن الطبيعي أن يضيق نقاد

[١٤] قارن: برنارد هيل: اتجاهات جديدة في علم الجمال والنقد الفني، ص٥٧ وما يليها.
Bernard C. Hayl, New Bearings in Esthetics and Art Criticism (Yale U.P., 1943).
وهوسبرز، المرجع المذكور من قبل، ص١٤١ وما يليها.

فكرة الحقيقة الفنية ذرعًا بهذه التعبيرات بدورها؛ فهُم يرون أن جميع الحقائق على مستوى واحد؛ فالقول إن إحدى الحقائق «أرفع» من أية حقيقة أخرى لا يمكن أن يكون له معنًى، «والحقائق المتعلقة بقلب الإنسان ليست أكثر حقيقة … من الحقيقة المتعلقة ببنكرياس الإنسان».[١٥]

وهكذا ينتهي عرض هذه الحجة بالقول إن فكرة «الحقيقة الفنية» سببت خلطًا وغموضًا لا حصر له، ولكن لنتساءل، فضلًا عن ذلك: لماذا نود أن نستبقي هذه الفكرة، حتى بوصفها «دفاعًا عن الشعر»؟ إن المطالبة بصفة الحقيقة للأدب والفنون الأخرى يعني الدفاع عنها على أضعف أرض يمكن تصورها؛ ذلك لأن الحقيقة ليست هي القيمة البارزة في الموضوع الفني، والفن، على خلاف العلم والتاريخ وغيرها من المباحث التي تهدف إلى توسيع نطاق المعرفة البشرية، لا يتضمن إلا حقيقة بسيطة، أو لا يتضمن حقيقة على الإطلاق؛ «فالأفكار في الفن هي عادة جامدة، وكثيرًا ما تكون زائفة، ولا يمكن لأي شخص تجاوز سن السادسة عشرة أن يجد الشعر جديرًا بأن يقرأ من أجل ما فيه من معلومات فحسب».[١٦] والحق أننا لا نُعلي من قدر الفن، وإنما نحط منه، عندما نتخذ الحقيقة معيارًا لقيمته. هذا فضلًا عن أنَّ ما يقال عن «الحقيقة» يخفي عنا ما هو رائع بحق في الفن؛ فقيمة الفن خاصة به، سواء نظرنا إلى هذه القيمة على أنها القدرة على إشعارنا بالرضاء الجمالي، أم التعبير عن الانفعال، أم أي شيء آخر، فعلى هذه الأسس الأخيرة ينبغي أن ننادي بأهمية الفن. وقد لا يكون الفن الجميل قادرًا على منافسة العالم وغيره في مجال الحقيقة، غير أن هذه ليست وظيفته، وإنما هو موجود لأسباب أخرى، وهو يُكسبنا قيمًا أخرى مساوية في أهميتها، على الأقل، لقيمة الحقيقة.

كنت حتى الآن أقدِّم عرضًا للنظريتَين المتعارضتَين في «الحقيقة الفنية»؛ ففي أحد القطبَين نجد أولئك الذين يؤكدون وجود حقيقة في الفن، ويؤكدون أيضًا أن الفن بدون هذه الحقيقة يكون تافهًا؛ وفي القطب الآخر نجد أولئك الذين يعترضون على غموض

---

[١٥] أرنولد أيزنبرج: «مشكلة الاعتقاد».

Arnold Isenberg, "The Problem of Belief," J. of Ae. and Art Cr., XIII, 1955, p. 399.

[١٦] جورج بوس: الفلسفة والشعر، ص٩.

George Boas, Philosophy and Poetry (Wheaton College, 1932).

واختلاط تعبير «الحقيقة الفنية»، ويذهبون، فضلًا عن ذلك، إلى أن نسبة الحقيقة إلى الفن فيها إساءة فهم لوظيفته.

على أن كل ما فعلناه في مناقشتنا، حتى الآن، هو تحديد الخطوط العامة للمعركة، وما زال أمامنا أن نبحث كيف تدور المعركة الفلسفية ذاتها، بين المدافعين عن النظريات المتعارضة في «الحقيقة الفنية». على أننا نستطيع أن ندرك الآن ما ينبغي أن نتوقعه من هاتين النظريتين: (١) فبأي معنًى محدد للفظ «الحقيقة»، تكون الحقيقة ماثلة في الفن، إن كانت ماثلة فيه على الإطلاق؟ (٢) وهل من وظيفة الفن أن يكشف عن الحقيقة؟ وإذا أمكن الاهتداء إلى الحقيقة في عمل فني، فهل يكون لهذه الحقيقة نصيب في القيمة الجمالية لهذا العمل؟

وأود، قبل أن نبدأ مناقشتنا، أن أعرض بضعة تأكيدات يقرُّ بها معظم أطراف هذا النزاع. ولا بد أن تكون هذه التأكيدات، شأنها شأن معظم التأكيدات التي يمكن أن يتفق عليها، أو يكاد يتفق عليها، جميع الفلاسفة، جوفاء إلى حد غير قليل، ولكنها ستمهد الطريق لما سيتلوها من عبارات أهم، يدور حولها مزيد من الخلاف.

فلنبدأ بتلخيص عام لمجال واسع من مجالات المنطق، فنقول إن الحقيقة، بمعناها المعتاد، لا يمكن أن تكون إلا صفة للقضايا. والقضية دائمًا لفظية، وهي تصف دائمًا حالة من حالات العالم. فعبارة «كندا شمال الولايات المتحدة» قضية، على حين أن عبارة «افتح النافذة!» ليست قضية.[١٧] كذلك فإن الابتسامة أو تقطيب الوجه ليسَا بالقضايا. والواقع أن القضايا كثيرًا ما تعرف بأنها «عبارات تقبل الصدق أو الكذب»، ولنقم بعد ذلك بتلخيص عام لمجال واسع من مجالات نظرية المعرفة، فنقول إن القضية تكون، حسب تعريفها «صادقة»، أو «حقيقة»، عندما يكون ما تؤكده «مطابقًا» للوقائع التي يفترض أنها تصفها. وهذه هي أكثر النظريات الفلسفية المتعلقة بالحقيقة شيوعًا، كما أنها أوسع المعاني التي نقبلها في موقفنا الطبيعي انتشارًا.

والآن، فلنطبق هذا الفهم للحقيقة على الفنون، ونرى ما يحدث. عندئذٍ نجد أولًا أن الفنون غير الأدبية — وهي الموسيقى، والتصوير، والعمارة، والرقص ... إلخ — تختفي من الصورة؛ ذلك لأنها لا تصدر تأكيدات لفظية، ومن ثَم فلا يمكن القول إنها تنطوي

[١٧] في هذا الرأي، أترك جانبًا القضايا «القبلية apriori»، ولا أتحدث عن التمييز بين القضية والجملة.

على حقائق أو أكاذيب، فماذا نقول عن الأدب، وهو الفن الوحيد الذي يمكن تصور وجود الحقيقة فيه؟ إن جزءًا كبيرًا منه، هو ذلك الذي يتألف من تصريحات لفظية لا تتخذ صيغة القضايا، يختفي بدوره من الصورة. وهكذا فإننا نستبعد التعبيرات عن الرغبة، مثل «ثم غردي، أيتها الطيور، غردي، غردي تغريدة بهيجة!» (ووردزسورث، أنشودة: لمحات الخلود) كما نستبعد التعبيرات عن الموقف أو الاتجاه، كما في قول هاملت: ومنذ هذه اللحظة فصاعدًا، ستكون أفكاري دموية، وإلا فإنها لن تساوي شيئًا!» (الفصل الرابع ٤). كذلك فإن تلك الجمل التي هي إخبارية من حيث النحو، ولكنها تستخدم أساليب مجازية أو ما يشبهها، هي في عمومها غير ذات معنى، أو باطلة؛ فالتأكيدات الواقعية المباشرة، مثل كون أوليفر تويست طلب «المزيد»، أو كون هيرستوود Hurstwood هبط إلى حضيض الفقر (در يزر، الأخت كاري Sister Carrie) هي زائفة، لسبب بسيط هو أن أمثال هؤلاء الناس لم يوجدوا أبدًا، وهكذا تتبقى القضايا التي نجدها أساسًا في الرواية، والتي هي صحيحة تجريبية، كالقول إن نابوليون غزا روسيا (تولستوي: الحرب والسلام) أو أن فلاحِي أوكلاهوما هاجروا (شتاينبك: عناقيد النقمة Garpes of Wrath) ولكن هذه لا تؤلف إلا جزءًا ضئيلًا من الأدب.

وإذن فالحقيقة بمعناها المعتاد لا تتمثل إلا في قدر ضئيل من الأعمال الفنية، وفضلًا عن ذلك فإنها في معناها هذا نفسه تكون ضئيلة القيمة بوصفها معيارًا للقيمة الجمالية؛ فنحن لا ننتقد، من الوجهة الجمالية، جميع الأعمال التي تخلو من القضايا، كما لا ننتقد جماليًّا تلك الأعمال التي تكون كل قضاياها، أو كلها تقريبًا، باطلة. وربما كانت أشهر غلطة واقعية فاحشة في الأدب كله هي تلك التي ارتكبها كيتس حين عزا كشف المحيط الهادي إلى كورتيز (في قصيدة «عندما قرأت لأول مرة هوميروس لتشابمان On First Looking Into Chapman's Homer») ولكن من المصادفات ذات الدلالة الواضحة أن هذه الغلطة ارتكبت في عمل لواحد من أكثر الشعراء «شاعرية»، بأعمق معاني هذا اللفظ، فهل أدى ذلك إلى الإقلال من قيمته بوصفه شاعرًا؟ وهل نحن نقرأ القصيدة لكي نكتسب معرفة عن التاريخ البحري؟ وأخيرًا، فإن هناك بطبيعة الحال كثيرًا من الروايات الرديئة الحافلة بالإشارات الدقيقة إلى حوادث تاريخية أو حوادث جارية.

وهكذا تظهر المسألة للقارئ الآن بكل وضوح. فإذا ما تناولنا المعنى العادي للفظ «الحقيقة» وطبقناه حرفيًّا على الفن، اتضح لنا أن مشكلة «الحقيقة الفنية» ليست يسيرة فحسب، بل هي أيضًا مشكلة عقيمة إلى حد غير قليل، فمن الواضح إذن أن هذا «الحل»

أيسر مما ينبغي، على أن النقاد والفلاسفة الذين ينسبون إلى الفن حقيقة لا يمكن أن يكونوا متهافتين إلى هذا الحد؛ فهُم عندما يؤكدون أن الحقيقة مصدر هام، بل مصدر أساسي، لقيمة الفن، إنما ينقلون إلينا تجربتهم الجمالية التي يمارسونها بعمق. والواقع أن شيوع هذه التجربة بينهم أمر ينبغي أن نعمل له كل حساب، فهُم مدركون للمعنى المعتاد للفظ «الحقيقة»، ولكنهم يجدون الفن أرفع من الناحية المعرفية من «الصيغ الجافة للرياضيات، والعلوم، والفلسفة».[١٨] فلا بد أنهم يستخدمون لفظ الحقيقة، بمعنى مخالف للمعنى المألوف. فهل نستطيع أن نجد معنًى للفظ «الحقيقة» يجعل رأيهم هذا معقولًا، ويجعل لتجربتهم ما يبررها؟

على أن هناك نظرية من نوع آخر، يمكننا أن نقول بها بعد أن نجد أن «الحقيقة» بمعناها المعتاد لا يكاد يكون لها شأن بالفنون الجميلة. تلك، كما اقترحت من قبل، هي التخلي تمامًا عن البحث عن «الحقيقة الفنية»، ومحاولة فهم قيمة الفن على نحو آخر.

سوف ندرس أولًا نظرية من هذا النوع، كما عرضها إ. أ. رتشاردز I. A. Richards ثم ندرس نظريات «الحقيقة الفنية» التي وضعها ت. م. جرين T. M. Greene وجون هوسبرز John Hospers.

إن إ. أ. رتشاردز من أعظم الباحثين في الآداب في عصرنا. وقد كان، ولا يزال، يشتغل بطريقة خصبة خلاقة في الدراسات الإنسانية المتعلقة باللغة والأدب. ولقد كان كتابُ «معنى المعنى The Meaning of Meaning» الذي اشترك في تأليفه (مع أوجدن) دراسةً رائدة أثارت اهتمامًا كبيرًا في الآونة الأخيرة بعلم المعاني اللغوية semantics.

ولقد أحس هذا الباحث الإنساني العظيم، كما أحس ماثيو آرنولد من قبله، بالتدهور الذي يعانيه الشعر وغيره من الفنون في الحضارة الحديثة. ويرى رتشاردز أن مصدر التهديد الرئيسي هو نهضة العلم في العالم الحديث؛ فالتفكير العلمي، بما أتاحه من سيطرة على الطبيعة، هدم الطريقة التخيلية والأسطورية في النظر إلى العالم، وهي الطريقة التي ازدهر فيها الشعر في الماضي. وهو يقول في هذا الصدد: «هناك إمكان ينبغي التفكير فيه

[١٨] فيليب ليون: المعرفة الجمالية Philip Leon, Aesthetic Knowledge في كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص٦١٩.

جديًّا، هو احتمال انقراض الشعر.»[19] ولكن من الضروري لنا أن نحافظ على الشعر إن لم نشأ أن نصاب بالهزال الثقافي؛ فالعلم ليس كافيًا. ومن هنا فإن رتشاردز يتحدث عن «المحاولة العقيمة لتوجيه الذهن على أساس الاعتقاد الذي ينتمي إلى النمط العلمي فحسب».[20] فمن الواجب أن يكون الشعر مكملًا للعلم.[21] ومع ذلك فلا يمكن أن يُكتَب للشعر بقاءً إلا إذا بينًّا بوضوح مبرراته وقيمته. وقد أخذ رتشاردز على عاتقه القيام بهذه المهمة في عدد من مؤلفاته المبكرة.

على أن من الغريب حقًّا أن الكثيرين قد نظروا إلى رتشاردز على أنه أحد العوامل الرئيسية التي أدت إلى الحط من قدر الشعر في عصرنا، وقد اعترف هو ذاته منذ عهد قريب أن مؤلفاته الأولى قد استخدمت لتأييد «نزعة سيطرة العلم scientism»، وإن كان يؤكد أن هذا لم يكن المقصود منها.[22] فكيف حدث ذلك؟

إن مفهوم الشعر عند رتشاردز يرتكز على نظريته في اللغة. ففي كتاب «معنى المعنى» يعرض رأيًا أصبح منذ ذلك الحين على درجة من الشيوع ينبغي معها أن نبذل جهدًا لكي نتذكر أصالة صاحبه. فهو يبين بالتفصيل أننا نستخدم الرموز اللغوية لا لكي نتحدث عن وقائع العالم فحسب، بل لأغراض أخرى أيضًا؛ فاستخدام اللفظ لتسجيل الأمور الواقعة هو استخدامه «الإشاري referential». وهذا الاستخدام يتمثل في التبادل اليومي للمعلومات، كقولنا: «الكتاب على الرف العلوي.» كما يتجلى بأقصى قدر من الوضوح والتنظيم في العلم. غير أن هناك مقولة أخرى عظيمة الأهمية في اللغة، هي المقولة «الانفعالية emotive»، أي «استخدام اللغة للتعبير عن المشاعر والمواقف أو إثارتها».[23] وتتميز لغة الشعر أساسًا بأنها انفعالية.

هذا التضاد القاطع بين العلم والشعر يحول بينهما وبين التنافس أحدهما مع الآخر، فلو حدث بينهما صراع حول الحقيقة، لأحرز العلم انتصارًا سريعًا حاسمًا، غير أن من

---

[19] «العلم والشعر Science and Poetry» في كتاب ريدر Rader «مرجع حديث في علم الجمال» ص٢٨٦.

[20] إ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي Principles of Literary Criticism (N. Y., Harcourt, Brace, 1950)، ص٢٨٠.

[21] «العلم والشعر»، نفس الموضع، ص٢٩٩.

[22] أ. أ. رتشاردز: «المعنى الانفعالي مرة أخرى».

Emotive Meaning Again, Philosophical Review, LVII, 1948. ص١٥١، هامش رقم ١١.

[23] أوجدن ورتشاردز: «معنى المعنى». الطبعة الرابعة (London, Kegan Paul) ١٩٣٦م، ص١٤٩.

الواجب ألا نحتقر الشعر لهذا السبب؛[٢٤] ذلك لأنه «ليس من مهمة الشاعر أن يدلي بعبارات صحيحة».[٢٥] وهكذا فإن دفاع رتشاردز عن الشعر ينحصر في إنكاره أن «وظيفتَي العلم والشعر واحدة ... أو أنهما متعارضتان».[٢٦]

غير أن البعض قد اعتقد أن دفاع رتشاردز عن الشعر يهدم نفسه بنفسه؛ ذلك لأنه لا «ينقذ» الشعر إلا عن طريقة تفريغه من كل معنى وحقيقة. ولو كانت اللغة الشعرية انفعالية فحسب، لكانت القصيدة إما مظهرًا للانفعال، كالضحكة، وإما حافزًا إلى الانفعال، كالدغدغة. وهكذا يبدو أن رتشاردز قد سلب الشعر أهميته التقليدية، وهو قد فعل ذلك لأنه استسلم دون أن يشعر لنفس القوى التي كان يحاول الحد من تأثيرها، وهي نمو العلم وسطوته. فالعلم يحتكر لنفسه كل مطلب للمعرفة، وبذلك تتضاءل أهمية الشعر.

ولكي نقدر مدى قوة هذا النقد، فلا بد لنا من المضي أبعد من ذلك في اختبار نظرية رتشاردز.

فمن الملاحَظ أولًا أن رتشاردز لا ينكر أن ألفاظ الشعر لها، في بعض الأحيان على الأقل، موضوعات إشارية referentis في العالم التجريبي، كذلك فإنه لا ينكر أن القصائد تتضمن أحيانًا عبارات صحيحة بمعنى «التطابق»؛ «فهناك قدر كبير جدًّا من الشعر يتألف من عبارات، ونظم رمزية، تقبل الصدق والكذب».[٢٧]

والأمر الذي يؤكده بالفعل هو أن أمثال هذه العبارات لا «تُستخدَم ... من أجل ما فيها من صدق أو كذب.»[٢٨] وفضلًا عن ذلك، فليس من مهمة الشاعر أن يأتينا بالحقيقة. «فإذا ما أثيرت فينا حالة نفسية أو شعور ما، لتحققت بذلك أهم وظيفة للغة (الانفعالية)، ولا تكون أية وظيفة رمزية (أي إشارية) للألفاظ إلا أداة في يد الوظيفة الإيحائية وعاملًا مساعدًا لها».[٢٩] وبعبارة أخرى، فإن التمييز بين اللغة «الإشارية» واللغة الانفعالية» هو

---

[٢٤] المرجع نفسه، ص١٤٨.

[٢٥] «العلم والشعر». الموضع المذكور، ص٢٩٠.

[٢٦] المرجع نفسه، ص٢٩٤.

[٢٧] «معنى المعنى»، ص١٥٠.

[٢٨] المرجع نفسه، ص١٥٠.

[٢٩] المرجع نفسه، ص١٥٠.

تمييز في غاية اللغة أو وظيفتها. والقول إن اللغة الشعرية انفعالية لا يعني الهبوط بها إلى مرتبة «اللامعنى»، بل إن الشعر قد ينطوي على إشارات تتصف بقدر كبير من «الدقة» و«الإحكام».[٣٠] وكما قال كاتب متأخر: «فليس ثمة قانون يحظر على العبارات الواردة في القصائد أن تقدم وصفًا صحيحًا لأمر واقع».[٣١] ولكن الشاعر لا يكتب لكي يقدم إلينا معرفة عن العالم، كما أننا لا نقرؤه من أجل اكتساب مثل هذه المعرفة.

ويقول رتشاردز:

> «إن أفضل معيار نعرف به إن كان استخدامنا للألفاظ رمزيًّا أو انفعاليًّا في أساسه، هو السؤال: «هل هذا صدق أم كذب بالمعنى العلمي العادي الدقيق؟ فإن كان لهذا السؤال علاقة بالموضوع، كان الاستخدام رمزيًّا، وإن كان انعدام صلته بالموضوع واضحًا، كنا إزاء عبارة انفعالية». [٣٢]

فلنتأمل مثلًا بيت الشعر الذي أورده رتشاردز، وهو «أيتها الوردة، إنك عليلة حقًّا!»[٣٣] فهل مما له علاقة بالموضوع أن نتساءل هل هذا صحيح؟ وهل الوردة عليلة بحق؟ ومم تشكو؟ وهل مما له علاقة، بالمثل، أن نتساءل، عندما يكون اهتمامنا منصبًّا على القصيدة لا على التاريخ البحري: هل صحيح أن كورتيز اكتشف المحيط الهادي؟ إن رتشاردز يرى أن الحقيقة العلمية للعبارة الشعرية ليست لها علاقة بقيمتها الشعرية تزيد على العلاقة بين التأثيرات الانفعالية النظرية علمية وبين حقيقة هذه النظرية.[٣٤]

لهذا السبب يطلق رتشاردز على التأكيدات الشعرية اسم «أشباه العبارات pseudo-statements» ولقد ذكر واحد من أقسى نقاد رتشاردز أن «أشباه العبارات» هي «عبارات كاذبة، أو مجرد أكاذيب صريحة».[٣٥] ويترتب على ذلك أن الشعر كله خديعة هائلة، أو خطأ فادح. غير أن هذا لا يعدو أن يكون تجاهلًا لتعريف رتشاردز الصريح: «ليس من

---

[٣٠] المرجع نفسه، ص١٢٤.

[٣١] سيدني زنك «الشعر والحقيقة».

Sidney Zink, "Poetry and Truth," Philosophical Review, LIV (1945), p. 148.

[٣٢] معنى المعنى، ص١٥٠ قارن «مبادئ النقد الأدبي»، ص٢٦٧.

[٣٣] «العلم والشعر»، الموضوع المذكور، ص٢٩١.

[٣٤] قارن «معنى المعنى»، ص١٢٤، ٢٣٥.

[٣٥] آلن تيت: «العقل في الجنون»، ص١٢. Allan Tate, Reason in Madness (N. Y., Putnam, 1941).

الضروري أن يكون شبه العبارة، بالمعنى الذي استخدم به هذا التعبير، باطلًا بأي معنًى، وإنما هو مجرد صورة للألفاظ لا يكون لصدقها أو كذبها علاقة بالغرض المقصود».[٣٦] أما «الغرض المقصود» فهو إثارة المشاعر والأحوال النفسية في قارئ الشعر، وتنظيم هذه المشاعر.

لذلك فإن قدرًا كبيرًا من النقد الموجه إلى رتشاردز لا يسير في الوجهة الصحيحة. فنظريته في «اللغة الانفعالية» لا تؤدي آليًّا إلى استبعاد المعنى والحقيقة من الشعر. على أن هناك فقرات يتحدث فيها بلا حذر، كتلك التي يقول فيها إن ««الشعر» لا ينبئنا بشيء، أو ينبغي ألا ينبئنا بشيء».[٣٧] هذه فقرة يمكن أن يستغلها ضده ناقد يريد أن يثبت أن رتشاردز يسلب الشعر كل دلالة. غير أن ما يقوله رتشاردز في هذا الصدد واضح من سياق بقية كتاباته؛ فليست غاية الشعر هي توصيل الحقائق؛ وليس لنا أن نلوم الشعر إذا عجز عن أن يفعل ذلك؛ صحيح أن الشعر قد توجد فيه حقائق علمية، غير أنها لا تؤثر في قيمته الجمالية، بل إن الشعر تكون له قيمته لأنه يخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارئ، والطريقة المميزة لاستخدامه للغة تهدف إلى تحقيق هذه الغاية. كل هذه الآراء موجودة ضمنًا في قول رتشاردز: «إن أولئك الذين يقولون: ما أصدق هذا! من آن لآخر أثناء قراءتهم لشيكسبير يسيئون استخدام مؤلفاته، وهم، بمعنًى نسبي، يضيعون وقتهم سدًى.»[٣٨]

ولقد ذكرت من قبل أن النقد المتطرف النظرية رتشاردز ليس له ما يبرره، ولكني أود مع ذلك أن أنبه إلى تلك السمات الموجودة في كتاباته، والتي أدت إلى ظهور مثل هذا النقد؛ فقد أدخل رتشاردز مقولة «اللغة الانفعالية» لكي ينبه إلى الاستعمالات غير المعرفية للألفاظ؛ ذلك لأن المفاهيم السابقة للغة كانت قد تجاهلت هذه الاستعمالات أكثر مما ينبغي، وكان الاعتقاد السائد هو أن استخدام الألفاظ في وصف وقائع العالم ونقل هذه المعلومات إلى الآخرين هو أنموذج الاستخدام اللغوي. أما رتشاردز فقد أرغمنا على إدراك مدى انتشار استخدام اللغة لأغراض أخرى. وقد سار المفكرون اللاحقون على نهجه، وبينوا أن اللغة الانفعالية لها دور بارز، بل هي أحيانًا النوع الرئيسي من اللغة في مجالات

[٣٦] «العلم والشعر»، الموضع المذكور، ص٢٩٢، هامش ٥.

[٣٧] «معنى المعنى»، ص١٥٨.

[٣٨] مبادئ النقد الأدبي، ص٢٧٢–٢٧٣.

كالدعاية، والأخلاق … إلخ،[٣٩] ونظرًا إلى أن رتشاردز قد أكد بقوة التمييز بين «الإشاري» والانفعالي»، فقد اعتقد البعض أن التأكيدات ذات المعنى الوصفي لا يمكن أن يكون لها مكان في الكلام الانفعالي، كالشعر، وبدا أن هناك جانبًا آخر من جوانب نظرية رتشاردز يؤيد هذا الاستنتاج.

فقد رأينا من قبل أن «الانفعالي» و«الإشاري» يتعلقان باستعمالات اللغة أو وظائفها، فكيف يمكن الاضطلاع بالوظيفة الإشارية أي وظيفة تقديم الحقيقة العلمية؟ إن ذلك لا يكون إلا عن طريق استخدام لغة لها معنًى وصفي في حقائق العالم لا يمكن وصفها بكلمات تفتقر إلى موضوعات إشارية واقعية فإذا كان الغرض الإشاري للغة يقتضي معنًى إشاريًّا، فيبدو أنه يترتب على ذلك أن الوظيفة الانفعالية للغة تقتضي معنًى غير إشاري، وهذا يؤدي إلى جعل الشعر مجرد «كلام لا معنى له» من الناحية الواقعية، غير أن التوازي في هذه الحالة باطل ومضلل؛ فرتشاردز، كما لاحظنا أكثر من مرة، على استعداد تام لإدخال المعنى الوصفي في الاستخدام الانفعالي للغة.

على أن هذا يؤدي بنا إلى نقد هام لنظرية رتشاردز، فإذا كان من الممكن استخدام المعاني الوصفية في الأغراض الانفعالية، فكيف تحقق هذه المعاني تأثيرها الانفعالي بالضبط؟ وكيف تستطيع الرموز الإشارية أن تثير انفعالات وأحوالًا نفسية في قارئ الشعر؟ إن إيجاد تمييز بين «المعنى» و«الشعور» شيء، وبيان كيف يستطيع كل منهما أن يؤثر في الآخر شيء آخر، قد يكون أهم من الأول. ولو كان رتشاردز قد فعل ذلك،[٤٠] لتجنَّب قدرًا كبيرًا من النقد الذي وُجِّه إلى آرائه، وفضلًا عن ذلك فإنه لو كان قد فعل ذلك لزودنا بالأداة التي تمكننا من القيام بتحليل لغوي لأشعار معينة، وعن طريق هذا التحليل وحده نستطيع أن نفسر القيم الجمالية المميزة للشعر، وهي القيم التي كان رتشاردز يؤكدها، والتي أراد المحافظة عليها.

وفضلًا عن ذلك، ألا يجوز أن «الحقيقة» بمعنى «التطابق» الواقعي، أهم في الشعر مما تصوَّر رتشاردز؟ إنه يسلم بأن المعاني الوصفية، وبالتالي الحقائق يمكن أن تتمثل

---

[٣٩] قارن مثلًا ستيفنسون: الأخلاق واللغة.

C. L. Stevenson, Ethis and Language (Yale U.P., 1943).

[٤٠] لا يقوم رتشاردز بهذه المهمة في مؤلفاته الأولى، وإنما يقوم بها في «مبادئ النقد الأدبي» ص١٢٤ وما يليها، ويمضي فيها شوطًا أبعد بكثير في كتاب «النقد العملي Practical Criticism»، الباب الثالث، الفصل الثالث.

في الأقوال الانفعالية، بل إنها أحيانًا تتمثل فيها بالفعل. على أنه يعتقد أنه لا الحقيقة ولا البطلان يؤثر في القيمة الجمالية للقصيدة، وهو يذهب إلى أن هذه هي الحال في كل شعر. على أن هذا بعينه هو الموضع الذي تثار فيه بعض الأسئلة، فلنسلم بأنه ليس من وظيفة الشعر أن ينقل الحقيقة. ومع ذلك، ألا يجوز أن قيمته الجمالية تتوقف، جزئيًّا على الأقل، على حقيقته؟ إننا قد نتفق جميعًا على أن خطأ كيتس الفادح لا ينتقص من قدر قصيدته، ولكن ألا يجوز في حالات أخرى يكون فيها ما يقرره الشعر باطلًا «بالمعنى العلمي الدقيق المألوف» أن يؤدي هذا إلى تشويه تجربتنا الجمالية أو القضاء عليها؟ إننا لا نقرأ الشعر، كما نقرأ دراسة علمية من أجل اكتساب الحقيقة أساسًا، ومع ذلك فإن الإشارات الوصفية إلى العالم جزء من العمل الشعري، شأنها شان وزنه أو الصور المتضمنة فيه. ألا يجوز إذن أن يكون بطلان هذه الإشارات، في بعض القصائد، مضادًّا لقيمتها الجمالية، شأنه شأن الوزن المكسور أو الصورة غير الملائمة؟ إننا نتحدث في كثير من الأحيان كما لو كان الأمر كذلك بالفعل. وهذا احتمال سيكون علينا فيما بعد أن ندرسه، فإذا أمكن وجود الحقيقة في الشعر على الإطلاق، فقد تكون موجودة على نحو له دلالته، بحيث لا تكون «خارجة عن الموضوع» فحسب، كما يعتقد رتشاردز.

وأخيرًا، فإذا كانت مسألة «الحقيقة الشعرية» لا تزال مفتوحة، فمن الواجب عندئذٍ أن نبحث عن معانٍ للفظ «الحقيقة» غير «المعنى العلمي الدقيق المعتاد»، ويعترف رتشاردز بأن اللفظ كثيرًا ما يستخدم لكي يدل على شيء غير «التطابق» مع الواقع، بل إنه كان واحدًا من أول من نبهوا إلى هذا الاستخدام (أو إساءة الاستخدام) للفظ، ومع ذلك فإن رتشاردز يرى أنه عندما يستخدم لفظ «حقيقي» لكي يدل على معنًى مثل «أصيل»، لا تكون له إشارة وصفية، ولذلك فإنه يعرب عن شكه في هذا الاستخدام.[٤١] غير أن هناك احتمالًا آخر، هو أن القصيدة، أو العمل الفني عامةً، قد تكشِف عن الحقيقة بالمعنى «المعتاد»، وهو أن تصف وجهًا من أوجه العالم بدقة دون أن تصدر مع ذلك تأكيدات واقعية مباشرة. فمن الممكن نقل الحقيقة إلى القارئ، بمعنًى قريب من المعني «الدقيق»، بطريقة ملتوية غير مباشرة، بل ويترتب على ذلك زيادة في قيمة التجربة الجمالية لهذا القارئ.

[٤١] قارن «معنى المعنى»، ص٢٤١؛ «العلم والشعر» ... الموضع المذكور من قبل، ص٢٩٢؛ «مبادئ النقد الأدبي»، ص٢٦٩.

هذه وجهة أخرى يمكننا أن نتخذها إذا شئنا أن نجعل للحقيقة دورًا بوصفها سمة ذات دلالة، لا مجرد سمة عرضية ضئيلة الشأن، للموضوع الفني.

وهناك مفكر آخر يدافع عن فكرة «الحقيقة الفنية»، هو الأستاذ، ت. م. جرين T. M. Greene، يجد — مِثل معظم الفلاسفة المدافعين عن هذه الفكرة — أن مما يشجع على هذا الدفاع كوننا نستخدم على الدوام لفظ «الحقيقة» و«البطلان» في تقدير الأعمال الفنية؛[٤٢] فالنقاد يصفون الروايات عادة بقولهم إن «جوًّا حقيقيًّا يشيع فيها»، ويقولون إن الكاتب يكشف عن معرفة بالبيئة التي تدور فيها أحداث القصة، أو بالشخصيات، وما إلى ذلك. كما يعتقد الأستاذ جرين اعتقادًا راسخًا بأن معنى الفن لا يمكن إن يفهم إلا إذا أخذت حقيقته بعين الاعتبار، فعندئذٍ فقط نستطيع أن نفهم جهود الفنان الخلاق وقيمة التجربة الجمالية:

> «إن الفنان، في محاولته فهم الواقع بطريقته الخاصة، يشبه العالم والفيلسوف والأخلاقي واللاهوتي … أما مَن يتجاهل هذه السمة الأساسية في الفن فإنه يغفل طابعه التاريخي، ويسلبه قدرًا كبيرًا من دلالته الإنسانية.»[٤٣]

ونستطيع أن نلاحظ، على الفور، مدى الاختلاف بين جرين وبين رتشاردز في تصوُّر وظيفة الفن؛ ذلك لأن جرين، شأنه شأن بقية المفكرين الذين ورد ذكرهم في هذا الفصل من قبل، يجعل للفن مهمة معرفية، كالعلم والفلسفة، وهو يذهب إلى أن الفنان يقدم تفسيرًا معينًا للتجربة البشرية يفترض أنه صحيح؛ فالفنان يكمل العلم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العلم التوصل إليها أبدًا؛ «فكل منهما يصل إلى ما لا يصل إليه الآخر».[٤٤]

ويقول جرين إن «العمل الفني … يمكن إن يكون صحيحًا أو باطلًا مثلما تكون القضية التي يعبر عنها علميًّا صحيحة أو باطلة».[٤٥] وهو على خلاف الكثيرين ممن

---

[٤٢] الفنون وفن النقد، ص٤٢٤.

[٤٣] المرجع نفسه، ص٢٢٩.

[٤٤] المرجع نفسه، ص٤٣٨ هامش رقم ١.

[٤٥] المرجع نفسه، ص٤٢٥.

يستخدمون تعبير «الحقيقة الفنية»، يقدم تحليلًا مفصلًا لمعنى هذا التعبير. وفضلًا عن ذلك فإن جرين يعترف بالفروق الواضحة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية؛ «فالفنان يشبه العالم»، ومع ذلك فإن نوع الحقيقة التي يصل إليها الفنان والطريقة التي يعبر بها عنها، تختلف في نواحٍ هامة عن العلم.

وهناك من أوجه الاختلاف بين الكلام الفني والكلام العلمي ما هو واضح كل الوضوح؛ فالعمل الفني مشحون بالانفعال، بينما الدراسة العلمية ليست كذلك، والعمل الفني يكشف عن فردية الفنان، على حين أن النظرية العلمية تتعمد أن تكون لا شخصية، إلخ. ومع ذلك فإن الفروق الحاسمة في رأي جرين هي: (١) أن العلم يستخدم على الدوام تصورات لكي يصف الجوانب المطردة في الطبيعة المادية، على حين أن الفن لا يعتمد أساسًا على التصورات (صحيح أن التصورات تستخدم في الأدب، ولكنها حتى في هذه الحالة ليست هي الوسيلة الرئيسية للتعبير عن الحقيقة)؛ فالعمل الفني لا يُصدر تأكيدًا مثل «العالم خير في أساسه»، ولكن من الممكن أن يعبر الفنان عن ذلك بمعالجته لموضوع فردي وعيني. وبالمثل فإن المصور يقدم إلينا الكائنات البشرية «على نحو من شأنه تأكيد ... تلك السمات البشرية العامة التي تهمه».[٤٦] هذه «الكليات» النفسية تعرض بطريقة تصويرية عينية، لا بواسطة تصورات.[٤٧] (٢) والفن، على خلاف العلم، يقدم على الدوام تفسيرًا للواقع يربط بينه «وبين الإنسان بوصفه فاعلًا معياريًّا هادفًا».[٤٨] وهذا يعني أن الفن تقويمي evaluative مثلما هو واقعي factual؛[٤٩] فهو يهتم بدلالة موضوعه بالنسبة إلى أهداف البشر ومثلهم العليا، ومن هنا فإن الفن يصدر حكمًا معياريًّا ما على ما يصوره، أما العلم فإنه، حتى لو تناول القيم البشرية بالبحث، يبحثها بوصفها وقائع موضوعية فحسب ...

والآن، فما معنى القول إن «الفن يعبر عن الحقيقة»؟

يبدأ جرين بإعلان قبوله لتعريفَين يؤكدهما عادةً الطرف الآخر في هذا النزاع (وهو أمر قد يبدو غريبًا لأول وهلة)، هذان التعريفان هما أن القضايا وحدها هي التي يمكن

[٤٦] المرجع نفسه، ص٢٦٣.

[٤٧] المرجع نفسه، ص٤٤٥–٤٤٦.

[٤٨] المرجع نفسه، ص٢٣٠.

[٤٩] المرجع نفسه، ٤٤٣.

أن تتسم بالحقيقية أو البطلان، وأن القضية لا تتسم بالحقيقة إلا عندما «تصف بدقة ما نهدف إلى وصفه».[٥٠] ولكن، كيف يستطيع جرين، بعد هذا، أن يقول إن الحقيقة تتمثل في جميع الفنون، وضمنها الفنون غير اللفظية؟ وإذا كان قوام الحقيقة هو «التطابق»، أليس الفن في ذلك مشابهًا تمامًا للعلم؟

يجيب جرين عن هذه الأسئلة عندما ينتقل إلى شرح معنى «القضية» و«التطابق». فالقضايا تنقل المعاني والحقائق عن طريق وسيط (medium) معيَّن يتيح «الاتصال بين ذات وأخرى».[٥١] ومع ذلك فليس من الضروري أن يكون هذا الوسيط لفظيًّا وتصوريًّا. فمن الممكن أن نجد قضايا، أي نجد ما يذهب الفنان إلى أنه صحيح (حقيقي) في موضوعه، في وسائط كالتصوير والموسيقى ... إلخ، وعلى ذلك ينبغي، إذا شئنا أن نساير جرين، أن نقول إن الفن «يعبر عن القضايا»، ولا «يقررها» أو «يعلنها». ويعترف جرين بأنه «يتصور القضايا بطريقة أوسع بكثير مما تُتصوَّر به عادةً».[٥٢] ولكنه يؤكد أن القضايا التي يعبر عنها ليست مجرد تقريبات غامضة لشيء يمكن أن يقال بطريقة أفضل بواسطة العبارات اللغوية التي تستخدم تصورات، بل إن ما يستطيع الفن التعبير عنه، لا يمكن أن يقوله العلم.[٥٣]

ولقد تعرض جرين لحملة من النقد — كما نستطيع أن نتوقع — نتيجة لهذا الاستخدام الشديد الاتساع للفظ «القضية». وكما قال أحد نقاده، فإنه «ليس مما يقبله العقل أن نسمي العمل الفني قضية»؛[٥٤] ذلك لأن القضايا، لكي يكون لها معنًى، ينبغي أن تشمل رموزًا تواضع الناس على معانيها. وما القاموس إلا جمع لهذه المواضعات، كما أن الباحث النظري، الذي يستحدث تعبيرًا أو رمزًا جديدًا لغرض ما، إنما يستهل بذلك مواضعة لغوية. على أنه لا توجد مواضعات من هذا النوع في حالة الألوان والأصوات. ومن هنا لم يكن في وسعنا أن نقول ما هي «القضايا» في الموسيقى والتصوير. «في القضايا،

---

[٥٠] المرجع نفسه، ص٤٢٥.

[٥١] المرجع نفسه، ص٤٢٧.

[٥٢] المرجع نفسه، ص٤٢٧.

[٥٣] المرجع نفسه، ص٤٣٨.

[٥٤] هيل Heyl، المرجع المذكور من قبل، ص٦٣.

نقرر دائمًا شيئًا ما، ولكن ما الذي نقرره في حالة الألوان والأصوات؟ وكيف يمكن القول إنها تصدر تقريرات على الإطلاق؟»[٥٥]

كذلك وُجهت اعتراضات كهذه على استخدام جرين للفظ «الحقيقة»؛ ذلك لأن «الاتساق consistency» هو في نظر جرين، أحد الشروط الضرورية للحقيقة، إلى جانب «التطابق». ويكون العمل «متسقًا»، إذا كان يفي بعدة شروط، فمِن الواجب أن يستغل إمكانات الوسط الذي يظهر من خلاله، وأن يحترم مبادئ المعالجة الخاصة بقوالب فنية مثل الشعر الغنائي، والسونيت sonnet ... إلخ، وهو أيضًا لا يكون متسقًا إلا «إذا لم تكن القضايا التي يعبر عنها، أو تفسيرات الموضوع، متناقضة بعضها مع البعض».[٥٦] ويضرب لنا جرين مثلًا «للتناقض» بالمزج الاعتباطي بين أساليب متباينة مثل أسلوبي باخ وديبوسي. وأخيرًا فإن كل ما يود الفنان أن يقوله عن موضوعه ينبغي أن يكون متكاملًا «بحيث يكون العمل الفني في مجموعه تعليقًا معقدًا متماسكًا على طبيعة الموضوع بأسره وأهميته».[٥٧] والواقع أن نقاد جرين على استعداد تام لقبول كل هذه المعايير الخاصة بتقويم الموضوع الفني، ومع ذلك فهم ليسوا على استعداد للتسليم بأن «الحقيقة»، كما يفهمها الجميع، لها أية صلة «بالاتساق» كما عرفه جرين.[٥٨]

أما المعيار الثاني، وهو «التطابق»، فهو أقرب كثيرًا إلى المعنى المعتاد للحقيقة، ويقول جرين «إن الحقيقة الفنية، كالحقيقة في ميادين الكلام الأخرى، ينبغي أن تفي بمعيار التطابق.»[٥٩] غير أن التطابُق هنا من نوع ينفرد به الفن؛ «فالقضية لا يمكن اختبار تطابُقها مباشرة إلا إذا طبقنا عليها بطريقة مباشرة معطيات لها صلة مباشرة بها، لا معطيات ترتبط بمجال مختلف عنها من مجالات الكلام».[٦٠] فليس في استطاعتنا، عمومًا، أن نختبر القضايا التي يعبر عنها الفن بالرجوع إلى وقائع الحياة اليومية والعلم، إذ إن هذه طريقة تهدم نفسها بنفسها، وتضمن للزاعمين بأن «الحقيقة العلمية» هي النوع

---

[٥٥] هوسبرز: المرجع المذكور من قبل، ص١٦٠.

[٥٦] المرجع المذكور من قبل، ص٤٤٩.

[٥٧] المرجع نفسه، ص٤٥٠.

[٥٨] قارن هيل، المرجع المذكور من قبل، ص٦٣، وهوسبرز، المرجع المذكور من قبل، ص١٤٤.

[٥٩] المرجع المذكور من قبل، ص٤٥٢.

[٦٠] المرجع نفسه، ص٤٣٤.

الأصيل الوحيد للحقيقة، انتصارًا أسهل مما ينبغي؛ فكل فنان يتخذ لنفسه «إطارًا معينًا للإشارة»، أو طريقة خاصة للنظر إلى العالم، فإذا ما شئنا أن نفهم «استبصاراته»، كما يسميها جرين، فعلينا أن نتخذ نفس الإطار الإشاري هذا، ونرى إن كان العالم، مفسَّرًا على هذا النحو، يتضمن الوقائع التي يشير إليها.

ويضرب جرين مثلًا مُبسَّطًا إلى حد غير قليل — هو تصوير سيزان للأشجار؛ فطريقة معالجته لهذا الموضوع تؤكد سمات معينة يتجاهلها بقية الفنانين؛ ذلك لأن سيزان يؤكد «صلابتها الثلاثية الأبعاد»[٦١] «وفي استطاعتنا أن نذهب مباشرة إلى الطبيعة ... ونختبر دقة ملاحظاته المسجلة على أساس اهتمام سيزان المعرفي الخاص ... فإذا اختبر الناقد ملاحظات سيزان على هذا النحو، لما تمالك نفسه من الإعجاب بموضوعية بصيرة سيزان، ولأدرك أننا بدورنا نستطيع أن نرى ما رآه سيزان.»[٦٢] أو لنتناول مثلًا من الفصل السابق، فنقول إن «إطار الإشارة» في التراجيديا يختلف اختلافًا كبيرًا عن إطار الإشارة في الكوميديا، فما نجده في البشر عندما ننظر إليهم «بهزل» يختلف تمامًا عما نجده عندما ننظر إليهم بوصفهم أبطالًا تراجيديين. وليس في استطاعتنا أن نختبر حقيقة أي عمل أو بطلانه ما لم نفحص الوقائع «المرتبطة به من وجهة النظر الفنية».[٦٣]

ومن جهة أخرى، فإن في استطاعتنا أن نقبل «إطار الإشارة» لدى الفنان ونخرج إلى العالم «لنختبر مدى التطابق عنده»، فنجده قد تجاهل معطيات معينة، أو لم يوضح دلالة الوقائع التي اختارها. ومن ثَم فإن جرين يرى أننا عندما نصف عملًا فنيًّا بأنه «ضحل» أو «سطحي» فنحن إنما نطبق عليه في الواقع معيار «البطلان».[٦٤] ويبدو أن النقاد يقبلون رأي جرين ضمنيًّا عندما يقولون، كما يحدث في كثير من الأحيان، إن الفنان «لم يوفِّ موضوعه حقه». ومن هذا القبيل ما يقوله و. ك. ويمزات الابن W. K. Wimsatt jr عن قصيدة معاصرة تتحدث عن الشر في الوجود الإنساني: «إن العيب في هذه القصيدة هو، وببساطة، أنها لا تقول ما فيه الكفاية؛ فالقصيدة لا توفي حالات المشاعر الشريرة

[٦١] المرجع نفسه، ٢٧٧.

[٦٢] المرجع نفسه، ص٤٥٤.

[٦٣] المرجع نفسه، ص٤٥٢.

[٦٤] المرجع نفسه، ص٤٢٤.

وطابعها العيني حقهما».[٦٥] ومن الجدير بالملاحظة أن «ويمزات» يستخدم عبارات معرفية في تقويم أعمال مماثلة، فيقول إنها «أشد إمعانًا في الخطأ الساذج من أن تكون لها أهمية (شعرية)».[٦٦] وبالمثل فإن قوام «البطلان» في العمل الفني عند جرين هو أن يكون إدراكًا مختلطًا، أو قصير النظر، أو سطحيًّا، للوقائع «المتعلقة بالموضوع».

ويعد الأستاذ «جون هوسبرز John Hospers» من بين أولئك الذين يعترضون، على أسس منطقية ولغوية، على استخدام جرين للفظي «القضية» و«الحقيقي». ومع ذلك فإن هوسبرز، مثل جرين، يرى أن الحقيقة بمعنى ما (وهنا أجد نفسي مرة أخرى مضطرًّا إلى استخدام تعبير الاستثناء الأخير، وهو «بمعنًى ما»، ولا بد أن يكون القارئ قد أدرك السبب عند هذه المرحلة) هذه الحقيقة كثيرًا ما تزيد من القيمة الجمالية للأعمال الفنية.[٦٧] وهو يقتفي، مثل جرين أيضًا، أثر أرسطو حين يقول إن الفنان يصور «الكلي»، أي أن تحديد معالم شخصية واحدة ينطوي على تصوير لنمط متكرر للشخصية الإنسانية.[٦٨]

ويقول هوسبرز، مثل جرين أيضًا، إننا نستطيع التحقق من استبصارات (الفنان) عن طريق قيامنا بأنفسنا بملاحظات أخرى للناس وأفعالهم.[٦٩] «ولكن هوسبرز يفترق عن جرين؛ إذ يرفض التحدث عن «قضايا»؛ فالقضايا تؤكد «حقائق عن» موضوع العمل الفني. والرواية لا تقرر حقائق عن الطبيعة البشرية، وإنما تصورها بطريقة غير مباشرة، عن طريق مجرد كونها حقيقة قاصدة إلى الطبيعة البشرية».[٧٠] و«الحقيقة القاصدة (truth-to)» ليست وصفًا تُستخدم فيه قضايا، وإنما هي تعبير عن الشخصية في نطاق العمل ذاته، عن طريق إظهار أفعال عينية وسمات للشخصية، غير أن من الممكن أن نكتشف وجود تشابُه بين هذه الشخصية وبين ما يوجد خارج العمل الفني. مثل هذا

[٦٥] و. ك. ويمزات الابن: «الشعر والأخلاق. عود إلى مناقشة العلاقة بينهما Poetry and Morals, A Relation Reargued». في كتاب فيفاس وكريجر المشار إليه من قبل، ص٥٤٣.

[٦٦] المرجع نفسه، ص٥٤٣.

[٦٧] المرجع نفسه، ص٢١٣.

[٦٨] المرجع نفسه، ص١٦٣.

[٦٩] المرجع نفسه، ص١٧٣.

[٧٠] المرجع نفسه، ص٢٠٦.

التصوير «الصادق أو الحقيقي» للشخصيات عند رمبرانت يجعل لوحاته أعظم قيمة من الوجهة الجمالية.

وفي الفن تشيع «الحقيقة القاصدة» إلى الخصائص التي نشعر بها في التجربة بوجه عام وأكثر مما تشيع «الحقيقة القاصدة» إلى الشخصية.[٧١] مثل هذا الفن يصل إلى «لب» الأشياء وإلى «مذاقها» الذي لا يسهل وصفه بواسطة «الحقائق التي تقال عن» الموضوعات (truth-about). فالمصور يصل إلى «حقيقة قاصدة» إلى تجربتنا البصرية عندما «يلتقط نضرة الريف في الصباح»، كذلك يطبق هوسبرز هذا المفهوم على الموسيقى، التي تقدم إلينا «حقيقة قاصدة» إلى تجربتنا الداخلية: «(فعندما) يثير فينا سماع الموسيقى انفعالًا معينًا، يمكننا في كثير من الأحيان، على الرغم من أننا لم نستشعر مثل هذا الانفعال من قبل، أن ندرك أنه انفعال إنساني عميق، له حقيقة قاصدة إلى شعور معين أحسسنا به، أو كان من الممكن أن نحس به من قبل.»[٧٢]

وفي وسعنا أن نرى أن مفهوم «الحقيقة القاصدة» إنما هو محاولة للاحتفاظ بالطابع الإستطيقي للفن الجميل؛ فليس من وظيفة الفن إصدار تأكيدات مقالية «عن» الموضوعات، بل إن الحقائق الفنية كامنة في العمل نفسه، وفيما يكونه العمل؛ وهي تسهم في القيم الجمالية للعمل، ومع ذلك فإن «الحقيقة القاصدة» كما قال أحد نقاد هوسبرز،[٧٣] ينبغي ألا تؤدي بنا إلى تفسير مشوه، أو تفسير من جانب واحد، للموضوع الجمالي.

فمن الواجب ألا نتمسك بضرورة وجودها في جميع الأعمال الفنية؛ فطابع «الحقيقة القاصدة» يمكن أن يوجد في بعض اللوحات الشخصية (portraits)، ولكن ليس في بعضها الآخر. مثال ذلك أن اللوحات الشخصية لسيزان وماتيس لا تهتم بكشف «السمات الكلية» في الطبيعة البشرية، بل هي أقرب إلى أن تكون تصميمات شكلية وتشكيلية؛ فبالنسبة إلى هذه الأعمال لا تكون «للحقيقة الفنية» صلة بتذوقها أو تقديرها.[٧٤] وفضلًا عن ذلك، فحتى عندما تكون «الحقيقة القاصدة» موجودة، فإنها في كثير من الأحيان

---

[٧١] المرجع نفسه، ص١٧٥.

[٧٢] المرجع نفسه، ص١٩٥.

[٧٣] برنارد س. هيل: «إعادة النظر في «الحقيقة الفنية»» (مقال).

Bernard C. Heyl, “Artistic Truth Reconsidered,” J. of Ae. and Art Cr., VIII (1960), pp. 251–258.

[٧٤] المرجع نفسه، ص٢٥٢؛ وقارن هوسبرز، المرجع المذكور، ص٢١٣.

تكون أقل أهمية من القيم الشكلية والتعبيرية. فهي ليست بالمعيار الأوحد، ولا المعيار الرئيسي، للقيمة الجمالية.

ويثير النقد الأخير، بطريقة ضمنية، مشكلة أخرى؛ «فالحقيقة القاصدة» توضع في مقابل الشكل والتعبير، والعنصران الأخيران للعمل، شأنهما شأن «الشدة والحماسة الانفعالية»، «كامنان» في العمل، وفي مقابل ذلك، فإن «الكشف عن الشخصية» هو على الدوام «حقيقة قاصدة لشيء خارج العمل الفني».[٧٥] ولكن إذا كانت هناك إشارة إلى «شيء خارج»، ألا تتعرض الحقيقة القاصدة لانتقادات أقوى حتى من تلك التي أشرنا إليها من قبل؟ أليست معادية للتجربة الجمالية؟ إن هوسبرز يزعم أن «الحقيقة القاصدة» تسهم في القيم الجمالية، ولكن كيف يتسنى لها أن تفعل ذلك، إذا كانت تحول الانتباه بعيدًا عن العمل؟

فلنتأمل مرة أخرى تلك العبارة التي تؤدي إلى إثارة أسئلتنا: «الحقيقة القاصدة لشيء خارج العمل الفني». إن لفظ «خارج» لفظ مكاني، فما هو «خارج» يقع بعيدًا عن «إطار» العمل، ومن المؤكد أن ما يُعَد الفن «حقيقة قاصدة له» هو «خارج» بهذا المعنى. فالبشر وطباعهم، أو الصفات التي نحس بها في التجربة، كل هذا «خارج»، ولا بد لنا من تجاوز العمل الفني إذا ما أخذنا برأي هوسبرز القائل إننا نستطيع «التحقق من استبصارات (الفنان) عن طريق قيامنا بأنفسنا بملاحظات أخرى للناس»، فإذا كان التحقيق يقتضي «ملاحظات أخرى»، فمن الواضح عندئذٍ أننا لا نستطيع معرفة «الحقيقة القاصدة» خلال التجربة الفنية، وعندئذٍ ينبغي أن نتساءل مرة أخرى: هل «الحقيقة القاصدة» مقولة جمالية؟

إنها ليست كذلك، إذا كنا نعامل العمل الفني على أنه وثيقة نفسية، بحيث ننظر إلى تحليل هذا العمل للشخصيات على أنه فرض ينبغي أن تحققه الملاحظة، وقد يفعل علماء النفس المحترفون ذلك (وهم في الواقع كثيرًا ما استخدموا الأدب على هذا النحو). كما أن الباقين منا قد يفعلون ذلك بطريقة أقل تنظيمًا، عندما يصدمنا التصوير الفني بحيث نتساءل: «هل الناس حقيقة هكذا؟» على أن في هذا انقطاعًا للاهتمام الجمال، ولكن لنفرض أننا قمنا عندئذٍ «بملاحظات أخرى» (مع تذكر نصيحة جرين القائلة إننا ينبغي

[٧٥] المرجع نفسه، ص٢٥٣.

أن نلتزم «الإطار الإشاري» لدى الفنان) ولنفرض أيضًا أننا وجدنا عندئذٍ نوع الشخصية الإنسانية التي يصورها العمل. في هذه الحالة نستنتج أن العمل يتصف «بحقيقة قاصدة».

على أن هذا يبدو تصرفًا شكليًّا مبالغًا فيه، وأغلب الظن أن أحدًا لا يتصرف في الأمر على هذا النحو، ومع ذلك ففي استطاعتنا أن نهتدي إلى «الحقيقة» التي يعبر عنها العمل بطرق أقل شكلية، عن طريق مجرد «العيش والتعلم»، ألسنا نتحدث عن «معايشة العمل» والنمو معه؟ إن الروايات والمسرحيات التي تحيرنا، وبالتالي تضايقنا في العادة عندما نكون أقل نضجًا من أن «نفهمها» تصبح هي ذاتها في نظرنا قادرة على التعمق في أغوار الشخصية، ومتميزة «باستبصارها العميق»، بعد أن نكون قد اكتسبنا المزيد من خبرة الحياة.

وعندما نرجع ثانيةً إلى العمل لا تعود المسألة مسألة «اختبار» على الإطلاق؛ فنحن نجلب معنا المعرفة المحترفة التي تحتاج إليها للتعرف على «الحقيقة، عندما نصادفها، ومن الجائز ألا نكون قد صادفنا السمة الخاصة التي تتميز بها شخصية البطل في العمق الفني، ومع ذلك فإنا نعرف عن الحيوان البشري عمومًا ما يكفي لكي نتمكن من تقدير مدى صدق التصوير وإمكان تحققه. فإذا كان في الأمر أي «تأكيد»، فإنه أقرب إلى الشعور المباشر بالحقيقة منه بعملية اختبار، ومن الجائز أن هذه هي الحكمة من الاصطلاح الذي نستخدمه حين نقول إن شخصية ما في الرواية «ذات رنين صادق». ولا جدال في أن هذا التعبير الجاري على الألسن يمكن أن يعني أمورًا كثيرة جدًّا، «كالإخلاص sincerity» مثلًا، وربما لم يكن يعني في بعض الأحيان أي شيء فيما عدا التعبير عن الموافقة، ومع ذلك فمن المؤكد أنه يوحى في بعض الأحيان باعترافنا الواضح المباشر بالأمانة والصدق النفسي.

فالعمل إذن «ذو حقيقة قاصدة لشيء خارج عنه»، ولكن ليس من الضروري أن يتحول انتباه المشاهد «إلى الخارج» لكي يعرف الحقيقة، بل إن «الخارج» يتعلق بمعنى «التطابق correspondence»، وبالتالي بمعنى «الحقيقة». فلا شأن له باتجاه الإدراك الجمالي.

ولقد كان النقد الذي وُجِّه إلى هوسبرز هو أن «الحقيقة القاصدة» أقل أهمية من القيم «الكامنة» للشكل والتعبير، ولكن الفقرات القليلة الأخيرة تخفف من هذا النقد بجعل «الحقيقة القاصدة» كامنة إلى حد لا يقل عن أنواع التعبير الأخرى، ومع ذلك فإن هذا

النقد يمضي فيتحدى رأي هوسبرز في الموسيقى، على نحو ما جاء في الفقرة السابقة،[٧٦] وهو الرأي القائل إننا ندرك أن الانفعال الذي تعبر عنه الموسيقي «حقيقة قاصدة لشعور معين أحسسنا به، أو كان من الممكن أن نحس به من قبل». ويعترف ناقد هوسبرز بأن مثل هذا التشابه بين الانفعالين موجود، ولكنه يمضي قائلًا «إن تأكيده — أي التشابه — بالقياس إلى أغراض التذوق والتحليل الفني خطأ؛ ذلك لأن ما له قيمة فنية هو الطابع الكامن للانفعالات التي تُنقل إلينا — كالرقة التي لا نظير لها، واللطف، والدفء، والحدة، التي تتميز بها كثير من أعمال موتسارت، لا مطابقتها لحالات انفعالية سبق الإحساس بها أو يمكن الإحساس بها.»[٧٧]

لقد كان السؤال الذي سألناه منذ برهة وجيزة هو ما إذا كان من الممكن إدراك «الحقيقة القاصدة» جماليًّا. أما سؤالنا الحالي فهو عن القيمة الجمالية «للحقيقة القاصدة» للتجربة المباشرة.

وأغلب الظن أننا جميعًا نوافق على أن هناك بعض القوة في الحجة التي أوردناها الآن؛ فليس يكفي أن يكون الانفعال الذي تعبر عنه قطعة موسيقية «موافقًا»، لانفعال استشعرناه من قبل. فلنفرض أن الانفعال الذي تعبر عنه الموسيقى «هزيل» أو باهت، ولنفرض أنه مفرط في العاطفية، أي أن الموسيقى تتظاهر بانفعال يفوق ما يبدو أنها تستحق. عندئذٍ، سندرك أن الموسيقى تتسم «بحقيقة قاصدة»، بقدر ما نكون قد أحسسنا بانفعالات «هزيلة، أو مفرطة في العاطفة، ولكن هذا لن يكون إنقاذًا للموسيقى، بل ستظل موسيقى رديئة على الرغم من أن حقيقتها قاصدة، وهكذا نجد مرة أخرى أن الحقيقة القاصدة لا يمكن أن تكون شرطًا كافيًا للقيمة الجمالية.

ولكن الأرجح أن الأستاذ هوسبرز خليق بأن يُسلِّم بهذا (ولنلاحظ أنه يتحدث في الفقرة التي اقتبسناها منه عن «انفعال عميق وإنساني») فلنفرض إذن أن الانفعال الذي يعبر عنه العمل الفني انفعال «عميق» أو «رقة»، عندئذٍ سيظل علينا أن نسأل إن كان تلاؤم الموسيقى مع حالاتنا الانفعالية السابقة يؤدي إلى أي نوع من الكسب. على أني لا أرى أن من السهل الوصول إلى أي جواب، وذلك لأسباب من أهمها غموض اللغة الموجودة في متناول أيدينا. وكل ما أستطيع أن أفعله هو أن أقترح، وأنا شاعر بقدر من عدم

---

[٧٦] انظر: [الباب الثالث: تركيب الفن].

[٧٧] هيل، المرجع المذكور من قبل، ص٢٥٨.

الاقتناع، بأن «الحقيقة القاصدة» في الموسيقى لا تعطينا إحساسًا بالمشاركة في التجربة الانفعالية، أو بشمول هذه التجربة، ولو كان الانفعال الذي تعبر عنه الموسيقى «غير طبيعي»، كما قال البعض عن أوبرا شتراوس «سالومي»، لكان من الجائز أن نشعر بعدم التآلف مع العمل، ولكن الموسيقيَّ قد يبدو في أعمال أخرى وكأنه «يتحدث باسمنا»، ومن هذا القبيل وصف الشاعر بودلير لاستجابته إلى موسيقى فاجنر، في رسالة بعث بها إلى هذا الأخير: «لقد بدا لي أني كنت أعرف هذه الموسيقى من قبل، ولكني عندما فكرت في الموضوع بعد ذلك، اكتشفت مصدر الوهم، إذ بدا لي أن الموسيقى من تأليفي، وأني كنت أتعرف عليها ... لقد وجدت في موسيقاك الجلال الرائع ... لأعظم انفعالات الإنسان.»[٧٨] وهكذا فعندما يبدو أن الموسيقى تعزف وترًا واحدًا مشتركًا، فإن القيمة التعبيرية للعمل تزداد.

على أن ناقد هوسبرز يتحدث عن الانفعالات «التي لا نظير لها» عند موتسارت، ولو فهمنا هذا الوصف بمعناه الحرفي لكان من الضروري أن نشك فيما قلته الآن؛ ذلك لأن الانفعالات التي تعبر عنها الموسيقى، بدلًا من أن تكون «مشترَكة»، ليست مماثلة لأي شيء استشعره البشر من قبل. ولقد سبق لي أن دافعت عن الرأي القائل إن ما يعبر عنه الفن متميز عن العمل المحدد، أليس سبب حبنا لموسيقى مثل موتسارت هو فردانية الانفعالات التي نجدها في أعماله، وهي انفعالات لها طابع فريد في وضوحه وتحدد معالمه، نظرًا إلى الكيان الحسي «الذي لا نظير له»، والذي تعبر الموسيقي عن نفسها فيه؟ وهل نهتم، عندما نستمع إلى موتسارت «بالحالات الانفعالية التي أحسسنا بها أو كان يمكن أن نحس بها؟» ألا يكون اهتمامنا منحصرًا في الانفعالات التي نستشعرها بالفعل؟

لقد فرغنا الآن من بحث بضعة نظريات رئيسية عن «الحقيقة الفنية»، ولا بد أنك ترى أن كلًّا منها يحاول أن يوفي بعض وقائع الفن والتجربة الجمالية حقه. ولا بد أيضًا أنك أحسست بالتوتر العقلي بيها، حين يسير كل منها في اتجاه مختلف، لكي يؤكد ويشرح وقائع مختلفة؛ ففي أي من هذه النظريات نجد الحقيقة عن «الحقيقة الفنية»؟ هذا أمر

---

[٧٨] مقتبس من كتاب: بودلير، تأليف أنيد ستاركي، ص٤١٩.
Enid Starkie, Baudelaire (London, Faber and Faber, 1957).

متروك لتقدير القارئ نفسه. أما أنا فأميل إلى الاعتقاد بأنها توجد في المجال الذي حدد معالمه جرين وهوسبرز، وسأقوم الآن بعرض وتحليل أمثلة عينية لحقائق تزيد من القيمة الجمالية للأعمال التي توجد فيها، ومع ذلك فهل نستطيع أن نتفق، حتى بدون هذه المناقشة، على أننا نقدر في كثير من الأحيان أعمالًا فنية نظرًا إلى ما تكشفه لنا عن العالم وعن أنفسنا؟ فلنتأمل تحليل الشخصيات في الكوميديا والتراجيديا كما قدمناه في الفصل السابق. إن التراجيدي يصور تشابك الدوافع وتصارعها في كائن بشري معقد، والعلاقة بين الشخصية والمصير، والفنان الكوميدي يعرض الحمق الشخصي والنفاق الاجتماعي، وتلك عناصر في العمل لا يمكننا تجاهلها؛ فهي حيوية للعمل، وهي تفرض تأثيرها علينا، فهل نحن فعلًا «نسيء استخدام العمل» كما قال رتشاردز، حين نقول: «ما أصدقه!»؟

إن أولئك الذين يعارضون فكرة «الحقيقة الفنية» يفعلون ذلك، أساسًا؛ لأنهم يريدوننا أن نتوخى الدقة والوضوح في حديثنا عن الفن، وهذا هدف ينبغي أن نحرص عليه جميعًا، فإذا فعلنا ذلك، فلا بد لنا أن نعترف بأنه ليس من السهل على الإطلاق تقديم تحليل مرضٍ لمفهوم «الحقيقة الفنية»، فقد رأينا أن هذه «الحقيقة» ينبغي أن تُقيَّد على أنحاء متعددة؛ فهي ليست حقيقة تصاغ في قضية (بالمعنى المعتاد)، وهي لا تُختَبر تجريبيًّا، وهي لا تحدث إلا داخل «إطار الإشارة»، عند الفنان، وهكذا. وعندئذٍ نُضطَر إلى استخدام تعبيرات لها وقع شاذ، مثل «الحقيقة القاصدة»، ومن الجائز بالفعل أن أحدًا لم يقم حتى الآن بتحليل وافٍ تمامًا «للحقيقة الفنية»، ومع ذلك فليس من الحكمة أن يتخلى المرء عن المفهوم كلية، وكذلك عن الوقائع الهامة الكثيرة التي يعبر عنها هذا المفهوم، لمجرد أنه لا يستطيع أن يُكوِّن عنه فكرة واضحة بالقدر الذي يريد. صحيح أن الاعتراضات المنطقية واللغوية على استخدام الأستاذ جرين للفظ «الحقيقة» و«القضية» هي، إلى حدٍّ ما، اعتراضات سليمة، بل إن سلامتها واضحة كل الوضوح، ومع ذلك فلست أملك إلا أن أقول إن الأستاذ جرين، في تأكيده للجهد الذي يبذله الفنان من أجل إلقاء ضوء على الوجود الإنساني، قد توصَّل إلى حقيقة هامة عن الفن، بل إننا نستطيع أن نقول إن هذا الفهم للفن مطابق تمامًا للفهم الشائع، إذ يبدو أن معظم الناس يقبلونه ضمنًا في كلامهم عن الفن، فمن ذا الذي يفكر في إنكاره، إلا إذا كان ذلك على أساس أن معنى «الحقيقة الفنية» ليس واضحًا كل الوضوح؟ وهكذا يبدو أن وجود «الحقيقة الفنية» أمر أكثر يقينًا بكثير من معرفة ماهية هذه الحقيقة بالضبط.

وسوف أستخدم تعبير «الحقيقة الفنية»، في الجزء التالي، للدلالة إما على تفسيرٍ تقويميٍّ متماسكٍ لموضوع العمل الفني، كما هي الحال عند جرين، وإما على «الحقيقة القاصدة» للطبيعة البشرية، أو لطابع التجربة التي نحسها، وأود أن أقترح عدة قضايا بشأن «الحقيقة الفنية»، وهي قضايا أعتقد أن إنكارها يؤدي إلى فهم مُشوَّه أو ناقص «للحقيقة الفنية».

(١) الحقيقة لا تتمثل في جميع الأعمال الفنية، وكثير من التفكير النظري حول «الحقيقة في الفن» لم يكن صحيحًا نظرًا إلى إغفاله لهذه النقطة، فمن واجبنا ألا نتخذ أعمالًا معينة مختارة يمكن القول بالفعل إن الحقيقة تتمثل فيها، أنموذجًا للفن الجميل في عمومه؛ إذ إن هذا يؤدي إلى المبالغة، بل إنه كثيرًا ما أدى إلى الرأي الباطل القائل إن الوظيفة الرئيسية للفنان هي توصيل الحقيقة؛ فتاريخ مشكلتنا هذه يثبت أن أولئك الذين يرفضون هذا الرأي يمكنهم بالمثل أن يستشهدوا بأعمال فنية أخرى لا يكون من المعقول أن ننسب إليها «حقيقة» أو «بطلانًا».

والواقع أن الأستاذ جرين، الذي هو من أقوى المدافعين عن «الحقيقة الفنية» في علم الجمال في الآونة الأخيرة، يعترف بذلك؛ فهو يذهب إلى أن الحقائق لا تتمثل إلا في «أعمال فنية أصيلة، أي أعمال مُعبِّرة فنيًّا، وليست مجرد أعمال زخرفية أو مقبولة من الوجهة الجمالية».[٧٩] غير أن لفظ «أصيل» هنا يؤدي إلى إثارة مشكلات؛ فهل هو يعني أن الأعمال التي تفتقر إلى الحقيقة ليست أعمالًا فنية «بالفعل»، أي ليست أعمالًا فنية على الإطلاق؟ من الصعب تقبُّل هذه النتيجة؛ لأنها إذا صحت كان معناها تضييق مجال الفن أكثر مما ينبغي، أم هو يعني أن الأعمال التي تفتقر إلى الحقيقة لها دائمًا قيمة جمالية أقل؟ إن هذه بدورها نتيجة غير مقبولة؛ فالفنان «ماتيس» يُعَد، عادةً، المصور «الزخرفي» بمعنى الكلمة في هذا القرن، ومع ذلك فإنه يقف في مصافِّ العظماء (ولقد وصف جرين ذاته ماتيس بأنه فنان «زخرفي»، ولكن من الجدير بالملاحظة أنه يجعل هذا الوصف مشروطًا إلى حد ما.[٨٠] وقد تدل الشروط التي وضعها على الصعوبات التي ينطوي عليها تطبيق «الحقيقة الفنية» على أعمال معينة، وبالتالي على غموض هذا المفهوم، أو قد تكشف عن الحيرة التي يعانيها جرين عندما يحاول التوفيق بين مطلب «الحقيقة الفنية» عنده وبين

[٧٩] المرجع المذكور من قبل، ص٤٤٣–٤٤٤.

[٨٠] المرجع نفسه، ص٢٧٨، ٣١٢، ٤٦٤.

التقويمات التي يشيع قبولها للفن) وبالمثل فإن الشاعر أ. إ. هوسمان A. E. Housman يقتبس بيتين لشيكسبير هما:

أَبْعِد هاتين الشفتَين، أَبْعِدهما،
بزيفهما الحلو ...

ثم يقول عنهما «هذا كلام فارغ، ولكنه شعر خلاب.»[٨١] ومن هنا (٢) فإن الحقيقة ليست شرطًا للقيمة الجمالية يستحيل الاستغناء عنه.

لقد رأينا أن الحقيقة لا تستطيع أن تضمن جودة العمل، وإنما هي مجرد عنصر واحد ضمن عناصر متعددة يتألف منها العمل، ولقد حاولت طوال هذا الكتاب أن أحذر من الآراء المتحيزة إلى جانب واحد في الفن والقيمة الجمالية، عن طريق تذكير القراء بالتعقُّد الداخلي للعمل الفني — أعني إرضاءه للحواس، والطرافة والرهافة في قالبه، وارتباطاته الخيالية، وما إلى ذلك. وهذا أمر ينبغي أن أعود إليه الآن.

إن الموضوع أوضح ما يكون في حالة ما يسمى بالأدب «الإرشادي» أو الدعائي، الذي تصدر فيه تأكيدات على صورة قضايا مباشرة. والواقع أن لفظ «الإرشاد» أصبح له معنًى مجازي، نتيجة لرداءة قدر كبير من هذا النوع من الأدب، كما هي الحال في البيت:

أفريقيا يا عالم بحالي   يحدها البحر من شمالِ[٨٢]

على أن الحقائق في الفن لا تُذكر عادة بمثل هذه الطريقة الصريحة. وعندما لا تكون صريحة على هذا النحو، تكون جزءًا من الدلالة التعبيرية للعمل.[٨٣] غير أن التعبير على مراتب؛ فالأعمال الفنية كثيرًا ما تكون رديئة لأننا نشعر باتساع الهوة بين الحقائق التي توحي بها وبين بقية العمل، ويتشتت انتباهنا عندما لا تكون هذه الحقائق متمشية مع الموضوع الذي يفترض أنها متجسدة فيه، أي أن الفنان يبدو وكأنه يدَّعي أكثر مما ينبغي، ولا تكون المواقف العينية والشخصيات في عمله الفني أدوات كافية للتعبير

[٨١] اسم الشعر وطبيعته، The Name and Nature of Poetry، ص٤٠.

[٨٢] المثال الوارد في الكتاب مختلف، ولكنه يؤدي نفس الغرض. (المترجم)

[٨٣] انظر الفصل العاشر من قبل.

عن «الكلي الشامل». وقد انتُقد الروائي المعاصر، جراهام جرين، على هذا النحو، فمن الواضح أنه يريد التعبير عن حقائق متعلقة بالمسائل العامة الجادة المتعلقة بالإيمان الديني والخطيئة. ومع ذلك فإن شخصياته أقل تحدُّدًا، وأكثر سطحية، من أن تفي بهذا الغرض.[٨٤] أو قد نجد أن المادة الحسية للعمل، أو «روحه» أو بناءه الشكلي، لا تتمشَّى مع الحقيقة التي يقترحها، ومن هنا، فحتى عندما تكون هذه الحقائق دقيقة، أو أصيلة، أو عميقة فإننا نحكم عندئذٍ على العمل بأنه أدنى قيمة من الوجهة الجمالية، أيًّا كان رأينا فيه بناءً على الأسباب الفلسفية أو النفسية أو غيرها؛ فالحقيقة، ككل شيء آخر يعبر عنه الفن، ينبغي أن ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالقوام الحسي والعرض الشكلي للعمل الفني.

بل إنه عندما تكون الحقيقة مندمجة في العمل الفني على هذا النحو، فإننا لا نستطيع حتى أن نعرف ما هي الحقيقة، إلا عن طريق الإدراك الفاحص المميز لكل ما في العمل؛ ففي استطاعتنا بالطبع أن نصوغ الحقيقة في عبارة نثرية تستهدف الإيضاح، وهذا بعينه ما فعلنا في جزء كبير من المناقشة التي جرت حول التراجيديا والكوميديا في الفصل السابق. غير أن مثل هذه الصياغة النثرية لا بد أن تكون «هرطقة»، على حد تعبير كلينث بروكس. Cleanth Brooks، إذا ما تصورنا أنها هي والجوهر الأساسي للقصيدة ذاتها؛[٨٥] ذلك لأن ما تقوله القصيدة له في داخل العمل ظلال وفروق دقيقة تضيع عندما تعرض الحقيقة بطريقة مجردة، «بل إن أية عبارة نلتقطها من الشعر، ونظن أنها هي التي تتضمن معنى القصيدة سرعان ما تؤدي الصورة الفنية والوزن إلى شحنها بتوترات، وإلى تشويهها وتحريفها، وإلى مراجعتها وتضييق نطاقها … وربما كان هذا هو السبب في أن الشاعر لا بد أن يبدو على الدوام، في نظر أولئك الذين يحرصون على التعميمات القاطعة، شخصًا يعمل دائمًا على محو الفوارق، أو لا يصل إلى النتيجة التي يريدها إلا بعد تباطؤ استفزازي لا ضرورة له.»[٨٦] ويشبه بروكس القصيدة

[٨٤] يُستخدَم هذا النقد بوصفه مثلًا لإيضاح غرضنا الحالي. أما كونه صحيحًا أو غير صحيح فهذا موضوع ليس هنا مجال مناقشته.

[٨٥] كلينث بروكس: «القارورة المحكمة الصنع» ص١٩٩.

The Well Wrought Urn (N. Y., Harcourt, Brace, 1947).

[٨٦] المرجع نفسه، ص١٩٧، ٢٠٨.

بالدراما؛ فهي «فعل action أكثر منها … عبارة تقال عن فعل»[87] (لاحظ التشابه بين هذا الرأي وبين تمييز هوسبرز بين «الحقيقة التي تقال عن …» و«الحقيقة القاصدة لـ…») وما لم نرَ الحقيقة الشعرية وهي خارجة إلى حيز الفعل، فسوف نرتكب خطأ الاعتقاد بأن القصيدة «فكرة مغلفة بالانفعال».[88]

ومن هنا (٣) فلا يمكن أن تُفهَم حقيقة العمل الفني، ولا يمكن أن يقدر الدور الذي تسهم به في تحديد قيمة العمل، ما لم تختبر العمل الكلي الذي تؤلف هذه الحقيقة عنصرًا منه. (٤) ونظرًا إلى الطريقة المتميزة التي «تقال» بها الحقيقة الفنية، فإنها تختلف اختلافًا بيِّنًا عن الحقيقة العلمية والحقيقة اليومية، ومع ذلك فإن كون الحقيقة التي يعبر عنها العمل الفني حقيقة بالفعل، يتوقف — كما رأينا من قبل — على تطابُقها مع وقائع يمكننا أن نشترك في ملاحظتها.

هذه القضايا الأربع تؤدي إلى الحد من الادعاءات التي تُساق لتأييد فكرة «الحقيقة في الفن». أما النظريات التي تفند قضية أو أكثر من هذه القضايا فتبدو لي مفرطة في ادعاءاتها؛ فالقضية الأولى تثبت أن «الحقيقة الفنية» لا تتمثل في الفن على نحو شامل، والثانية تثبت أنها ليست ضرورية للقيمة الجمالية، والثالثة أنها لا يمكن أن تكون المعيار الوحيد للقيمة، والرابعة أنها ليست منافسة للعلم، ولا «أعلى»، بمعنًى غامض معين، من الحقيقة العلمية، وهو ادعاء أكثر إسرافًا حتى من ادعاء منافستها للعلم.

وبعد أن قلنا هذا كله، يتعيَّن علينا أن ننتقل إلى القول إن الحقيقة توجد بالفعل في بعض الأعمال الفنية، وأنها عندما توجد، تسهم أحيانًا في القيمة الجمالية، والسؤال الذي يواجهنا الآن هو: كيف نعرف إن كان العمل يعبر عن الحقيقة؟ وكيف تؤدي الحقيقة إلى جعل العمل أفضل؟

فلنفحص بعض الأعمال الفنية المحددة، ولنبدأ بقصيدة قصيرة. إن سانتيانا يعبر، بطريقته الخاصة، عن الفكرة القائلة إن الحقيقة لا تتمثل في كل فن، فيميز بين الشعراء بوصفهم «موسيقيِّين» والشعراء بوصفهم «علماء نفس»؛ فالموسيقيون «يعرفون أي

[87] المرجع نفسه، ص٢٠٤.

[88] الموضع نفسه.

الأنغام يصدرون بطريقة متآلفة وعلى التعاقب».[٨٩] أما القصيدة التي نتناولها هنا فهي من تأليف وعالم نفس.

إن الأبيات الأولى لقصيدة «فقدان»، من تأليف «بابيت دويتش Babette Deutsch»[٩٠] هي وصف مثير لانفعال الأسى:

الفم مطبق بالصمت
والقلب منقبض محزون ...

هنا «حقيقة قاصدة» للشعور الذي نحس به في تجربتنا الانفعالية. غير أن أروع حقيقة في القصيدة هي تلك التي نجدها في أبياتها الختامية:

ها هو ذا المزيد من الألم، أن نعرف
أن هذا الحزن الممض
يمكن أن يجد متنفسًا؛
وأنه ليس المحبوب بجسمه وروحه
هو وحده الذي لا بد أن يموت، وإنما هذا الألم المستعر بدوره،
وأن الحب الذي يندب موتاه سيتعلم كيف يهدأ ويستكين.

إن القصيدة تصور تجربة كلية شاملة، هي تجربة الحزن على الموت؛ فالناس في كثير من الأحيان يحاولون التخلص من الحزن بالتفكير في أن «هذا الحزن بدوره سينقضي»، ولكن الشاعرة، في الأبيات التي اقتبسناها الآن، تحوِّل هذه الحقيقة المألوفة إلى اتجاه غير متوقع، وهي إذ تفعل ذلك تعبر عما أعتقد أنه حقيقة نفاذة وعميقة إلى حد غير قليل، ومن السهل صياغة الفكرة بالطريقة الصحيحة؛ فإدراك أن الحزن الحالي سينقضي في المستقبل يؤدي هو ذاته إلى زيادة الحزن الحالي. أو بعبارةٍ أخرى: إن الوسيلة التي نستخدمها في التخفيف من الألم تهدم نفسها بنفسها؛ إذ إنها تدفعنا إلى إدراك أن ذكرى المحبوب ستضيع وتزداد خفوتًا.

---

[٨٩] الإحساس بالجمال ص١٢٨.

[٩٠] بابيت دويتش: خذهم، أيها الغريب ص٤١.

Take Them, Stranger (N. Y., Holt, 1944)

أتتفق معي على أن هذه حقيقة «نفسية»، بل وحقيقة نفسية عميقة؟ أهي فكرة جديدة بالنسبة إليك؟ إنها مثال لما يعنيه هوسبرز بالحقيقة القاصدة للطبيعة البشرية، وهذه الحقيقة يعبر عنها بطريقة عاطفية، وإن كان من الجائز أنها تفتقر إلى الامتلاء الحسي المفرط، عن طريق ألفاظ الشعر وإيقاعاته، أي الإيحاء بالهدوء في البيت الأخير وهو يسير متثاقلًا حتى يصل إلى لفظ «يستكين».[٩١] فإذا قارنت بين القصيدة وبين التلخيص الشديد الجفاف الذي أوردناه لمعنى الأبيات الأخيرة، لاتضح لك أننا هنا إزاء حقيقة معبر عنها بطريقة شعرية، وأن أصالة الحقيقة تزيد من طرافة القصيدة في أعيننا.

فكيف نعلم أن «الحقيقة» مرتبطة بتقديرنا لقصيدة «فقدان» وتحليلنا لها؟ لا يمكن أن يكون الجواب سوى أن من الضروري أن يكون لدينا فهم معين لما تأخذ القصيدة على عاتقها أن تفعله، أو تكونه؛ فهي ليست مجرد «أنغام تصدر بطريقة متآلفة». صحيح أن من الممكن قراءتها على هذا النحو، وذلك إذا لم يكن القارئ يفهم اللغة التي كتبت بها، وأخذ يستمع إلى القصيدة «لموسيقاها» فحسب. غير أن القصيدة، في نظر الباقين منا، تذهب إلى أنها تقدم وصفًا للتجربة البشرية، «ها هو ذا المزيد من الألم» ... إلخ، وإذن فالقصيدة تأخذ على عاتقها، بطريقة ضمنية، تقديم «حقيقة قاصدة» إلينا، أي أننا لا نطلب منها شيئًا عفويًّا أو غريبًا عنها، عندما نبحث فيها عن «حقيقة قاصدة»، كما أنه ليس من الخروج عن مجالها أن تمتدح فيها تلك «الحقيقة القاصدة» عندما نجدها، بل إننا عندئذٍ نقبل «إطار الإشارة» لدى الفنان، على حد تعبير جرين، ونحن نلجأ إلى معيار التطابق مع الواقع النفسي لأن القصيدة تفعل ذلك. فحقيقة القصيدة عنصر من عناصرها الأساسية.

فهل يعني ذلك أن من الواجب استخدام هذا المعيار نفسه عند تقديم كل شعر؟ كلا بالطبع. وأود هنا أن أنبه مرة أخرى إلى أن أضمن طريق للخطأ في مناقشة «الحقيقة الشعرية» هو التعميم من نوع واحد من الفن على الفن كله؛ فالقصيدة التي ينظمها شاعر من النوع «الموسيقي» لا تزعم أنها تكشف عن «حقيقة قاصدة» للطبيعة البشرية، تمامًا كما أن الرواية الهزلية من نوع «الفارس» لا تزعم ذلك. أما «كوميديا الشخصيات»

[٩١] هذا الوصف الأخير ينطبق، بطبيعة الحال، على القصيدة في أصلها الإنجليزي، أما السطور العربية فهي مجرد ترجمة لغوية لهذا الأصل. (المترجم)

فإن لها صلة بهذه الحقيقة، ولكن بطريقة ملتوية غير مباشرة؛ فهذه الكوميديا، على خلاف قصيدة «فقدان»، تعبر عن الحقيقة بمبالغة واضحة «وأنماط» هزلية، إلخ، ومن الواجب أن نختبر موضوع العمل، وقالبه، وروحه أو الجو الذي يشيع فيه، وأمورًا كثيرة أخرى، لكي نقرر إن كانت «الحقيقة» مرتبطة به، أليست هذه هي الطريقة التي قررنا على أساسها أن غلطة كيتس التاريخية المشهورة لا ترتبط بتقديرنا لمقطوعته الشعرية؟

فلنفترض إذن أن لنا الحق في الاعتقاد بأن بعض الأعمال تزعم أنها تنطوي بالفعل على حقيقة قاصدة للطبيعة البشرية، ثم اتضح لنا أنها باطلة بالنسبة إلى الواقع النفسي؛ إذ إنها تشوه صورة البشر أو تسيء تصورهم، لا كما في الكوميديا أو «الفانتازيا fantasy»، بل لأن الفنان يفتقر إلى الفهم النفسي. في هذه الحالة نكون مثلًا إزاء روايات ليس لشخصياتها «رنين الصدق»، أو لا «تشيع فيها الحياة» أو «يستحيل تصورها». هنا أيضًا نكون قد اتخذنا «إطار الإشارة» لدى الفنان، ولكنا نجد الآن أن العمل ناقص؛ فالشخصيات ذات بعد واحد، أو تسلك بطريقة تفتقر إلى الاتساق بلا مبرر، وعندما يتحدث النقاد عن رواية كهذه يقولون إنهم «لا يستطيعون أن يدفعوا أنفسهم إلى الاهتمام بالشخصيات»؛ «فالبطلان» إذن عيب من العيوب الجمالية.

ولنتأمل مثلًا آخر من أمثلة «الحقيقة القاصدة» للطبيعة البشرية، وهو مثل يتميز بقدر غير عادي من النفاذ والعمق، ذلك هو شخصية ياجو في مسرحية «عطيل» لشيكسبير؛ فالاتفاق منعقد على أن ياجو من أشد الشخصيات الأدبية المكروهة ميلًا إلى الشر، ولكنك إذا سألت عن <u>السبب</u> في إصراره على أفعاله الشريرة التي تودي بديدمونة وعطيل، لكانت الإجابة تدعو إلى العجب الشديد؛ لا أحد يعلم، بل إن ياجو نفسه أقل الجميع علمًا بذلك. على أن هذا ليس مثلًا لنوع من أنواع السلوك التي لا توجد لها دوافع، والتي ترجع إلى هفوة في الأدب الدرامي؛ إذ إن ياجو نفسه يندفع إلى ارتكاب الشر بقوة لا تقاوم، وهو يحاول أن يفسر دوافعه لنفسه، ولكنه يخفق في ذلك، فهو يقترح دوافع <u>أكثر مما ينبغي</u>، كالحسد المهني، والغيرة الشخصية، وكراهية النساء ... إلخ، وتدل أحاديثه المنفردة، على حد تعبير كولريدج المشهور، على الرغبة في «اصطياد دوافع لشر متأصل لا دوافع له»، والواقع أن شيكسبير توصل هنا إلى «حقيقة قاصدة» للطبيعة البشرية، لم تُبحث بطريقة منهجية في علم النفس إلا في القرن الحالي، ألا وهي أن الإنسان قد يخفق في فهم أقوى الدوافع المحركة له.

إن «عطيل» تراجيديا، والمفروض أنها، حسب تعبير أرسطو، «محاكاة للناس في سلوكهم»، وإن التحليل الدقيق لشخصية ياجو ليؤيد هذا الحكم ويسهم في زيادة عمق

العمل الفني وتأثيره البالغ؛ فالحقائق التي تبلغ هذا الحد من العمق النفسي تزيد من «واقعية» الأعمال التي تظهر فيها، وبالتالي تزيد من قيمتها الجمالية في نظرنا، والحقيقة التي «يجسدها» ياجو تجعله إنسانيًّا بعمق، وهي فضلًا عن ذلك تجعله أشد خبثًا بنفس المقدار، كما يشهد كل من قرأ المسرحية.

ولا جدال في أن المثَلَين اللذين أوردتهما لا يمثلان نمط الأدب في عمومه؛ ففي أحيان أكثر جدًّا نجد تفسير الفنان لموضوعه يعبر عن حقائق مثل «الموت حق على الناس جميعًا» أو «ينبغي أن يتخلى الناس عن الآمال التي كانت تداعبهم في حداثتهم»، هذه القضايا صحيحة بالفعل، ولكن هل هي تستحق أن يصرخ الإنسان مناديًا بها بأعلى صوته؟ إنها ذلك النوع من الحقائق الذي يؤدي إلى دعم رأي «بوس Boas»، القائل إن الأفكار في الشعر «عقيمة»، فلماذا إذن نقول: «ما أصدق ذلك!» في كثير من الأحيان، حتى عندما تكون الحقيقة مفتقرة إلى الأصالة؟ هنا أيضًا ينبغي أن نتأمل العمل الكلي؛ فالحقيقة، عندما تلخص بالنثر العادي، وتجرد بالتالي من العمل، يكون لها رنين متكلف مصطنع. أما في داخل العمل فتكتسب قدرًا كبيرًا من القوة والحيوية؛ فالحقيقة، كما نقول «تنفذ إلى أعماقنا» بطريقة مؤثرة، ونحن لم نشعر أبدًا «بالسم القاطع» للموت الذي يتجرعه الجميع؛ فالحقيقة إذن جزء لا يتجزأ من القصيدة، وهي تسهم في قيمتها، ولكن الكثير مما نصفه بقولنا «ما أصدق هذا!» يمكن ترجمته إلى «ما أبلغ هذا!» أو «ما أعمق تأثيره!» ومع ذلك فحتى في هذه الحالات تكون الحقائق متعلقة بالشواغل البشرية الشاملة، وهي بالتالي تزيد العمل «واقعية» وطرافة، وقد يكون السبب الذي يدفع الناس إلى القول إن الشعر يكشف عن حقيقة «أعلى» مما يكشفه العلم، هو أن أمثال هذه الحقائق تصل إلى كبد القيم والمخاوف المشتركة بين الناس، وعلى أية حال فإننا لا نستطيع أن نحمل على هذا النوع من الشعر على أساس «عقمه» إلا إذا نسينا أن وظيفة الشعر ليست تعريفنا «بحقائق عن موضوعاته» وأن «الحقائق القاصدة» للطبيعة البشرية ليست إلا عنصرًا واحدًا من عناصر الموضوع الفني.

ومن الأمثلة الواضحة الدلالة في هذا الصدد لوحة «روو Rouault» «القضاة الثلاثة»؛ فتكوين صيغة لغوية تشرح ما يعبر عنه هذا العمل الفني أصعب مما رأيناه في حالة القصيدة السابقة، ولكن هذه الصيغة يمكن أن تكون شيئًا مثل «(بعض) القضاة فاسدون قساة». هذه الفكرة «تتجسد» في الملامح الضخمة الخشنة للقضاة؛ فالمقصود من العمل الفني في هذه الحالة أن يكون تعليقًا اجتماعيًّا، وعلى هذا النحو نتطلع إليه،

وهو يتعلق بواحد من النظم الاجتماعية الرئيسية، ويعبر عن حقيقة جزئية على الأقل من حقائقه. فالعمل لا «يكشف» شيئًا لا نستطيع أن نتعلمه، بتفصيل أكبر، من دراسة تاريخ النظام القضائي. ومع ذلك فإن التصوير «كشف» بمعنى أنه يطبع فينا هذه الحقيقة بقوة طاغية؛ فبصيرة الفنان قد نفذت من وراء الادعاء والقوة، وجعلت الفساد ملموسًا، وفي هذا تفسير جزئي لتأثير عمل مثل «القضاة الثلاثة» في نفوسنا، ونقول إنه تفسير جزئي، لا تفسير كامل؛ لأن العمل ينطوي على ما هو أكثر من هذه الحقيقة وحدها.

(٢) «الاعتقاد» الجمالي

ما إن يعترف المرء بأن الحقيقة وجودًا في الفن، حتى تُثار أمامه مشكلات أخرى؛ فإذا استخدمنا لفظ «الحقيقة» على أي نحو قريب من استخدامه المعتاد، أي إذا لم نستخدمه على أنه مجرد تعبير غامض عن الاستحسان، فإننا نقيم بذلك علاقة بين الفن و«الحياة»، وهذا أمر مترتب على معنى «التطابق» ذاته. على أن «أصحاب النظرية الخالصة purists»، كالشكليِّين مثلًا، الذين ينفون وجود أي ارتباط بين الفن و«الحياة»، ليسوا مضطرين إلى الانغماس في المشكلات التي تحدثنا عنها لتوِّنا. أما أولئك الذين يؤكدون «الحقيقة الفنية» فيعتقدون أن هذا مخرج أسهل مما ينبغي؛ فهم يرون أننا لا نستطيع أن نكون معرفة مكتملة بطبيعة الفن وقيمته ما لم نرَ أن الحقيقة جزء من دلالته التعبيرية، ولكنهم سيضطرون عندئذٍ إلى مواجهة مشكلات أخرى.

إن صاحب المذهب الشكلي ينكر أن يكون الفن «محاكاة». وهذا الإنكار، بطبيعة الحال، هو سبب تسميته «بالشكلي». والواقع أن الشكليين ومن لف لفهم من المفكرين، لا يملون أبدًا تأكيد أن العمل الفني «تام» مكتفٍ بذاته، منعزل.[٩٢] أما أولئك الذين لا يمضون إلى الحد المتطرف الذي ذهب إليه بل وفراي، ويعترفون بأن الفن يعبر عن اعتقادات بشأن موضوعه، فإنهم يرون مع ذلك أن من واجبنا قبول هذه الاعتقادات كما نجدها. فعلينا ألا ننقدها أو نشك فيها على أساس معتقداتنا الخاصة؛ إذ إننا لو فعلنا ذلك لوقعنا في خطأ التشريع للفن من خلال تجربتنا الخارجة عن مجال الفن، وهو خطأ يفسد التذوق الجمالي.

---

[٩٢] ليون Leon، المرجع المذكور من قبل، ص٦٢١.

ونستطيع أن نذكر الحقيقة التالية، تأييدًا لهذه الحجة: إن المصورين والكتاب كثيرًا ما يعبرون عن اعتقادات بشأن أعمال فنية مختلفة تكون بالقياس إلى أعمالهم هم أنفسهم متناقضة من الوجهة المنطقية؛ فبعض الفنانين مسيحيون، مثل جوتو Giotto ودانتي؛ وبعضهم الآخر ملحدون، كالشاعر سونبرن Swinburne و«الطبيعيين naturalists» في الرواية المعاصرة، وهناك فنانون آخرون يؤمنون بنظرات أخرى إلى العالم. على أن من المستحيل منطقيًّا أن يكون هؤلاء جميعًا على صواب، ومع ذلك فإن في استطاعتنا أن نتذوق كل هذه الأعمال، ونحن نتذوقها بالفعل، فعلى أي شيء يدل ذلك؟ إنه يدل على أننا لسنا مضطرين إلى «الاعتقاد» بما يعتقده الفنان، لغرض التذوق الجمالي، بل إننا في هذا التذوق نترك جانبًا اعتقاداتنا التي نؤمن بها في حياتنا اليومية. وكثيرًا ما يكون المسيحي المؤمن، الذي هو في الوقت ذاته ناضج من الوجهة الجمالية، أعظم تقديرًا لعمل يعبر عن الإلحاد منه لعمل يعبر عن إيمانه.

وسوف أفترض أن هناك اتفاقًا عامًّا على أن هذه حقيقة بالفعل، فلماذا تشكل هذه الحقيقة صعوبات بالنسبة إلى مَن يؤمنون «بالحقيقة الفنية»؟ إننا لا نستطيع استخدام لفظ «الحقيقة» استخدامًا ذا معنًى إلا إذا كان في استطاعتنا أن نتحدث بطريقة ذات معنى، عن ضدها، وهو «البطلان»؛ فهذان المفهومان «معرفيان» أي أن لهما علاقة بالمعرفة البشرية؛ وهما على وجه التحديد يميزان بين ادعاءات الحقيقة التي ترتكز على أساس متين وبين تلك التي لا ترتكز على مثل هذا الأساس. كذلك فإن «الاعتقاد» «وعدم الاعتقاد» هما بدورهما لفظان معرفيان، غير أنهما لا يشيران إلى خصائص في القضايا، وإنما إلى حالات ذهنية نفسية؛ فهما يميزان، على التوالي، بين قبولنا لادعاءات المعرفة أو رفضنا لها.

وبطبيعة الحال فإن من الصحيح، للأسف الشديد، أننا قد نعتقد بما هو باطل، غير أن هذا نقص في المعرفة البشرية، فمن الواجب ألا نعتقد إلا بما نعلم أنه صحيح وعلينا ألا نرتكب خطأ «التفكير المبني على التمني thinking wishful»، أو العناد في الجهل، أو ما شابهها، فمن الواجب، بالنسبة إلى الكائن المكتمل العقل أن تكون صحة ادعاءات المعرفة هي وحدها التي تُملي التزامات الاعتقاد.

وفضلًا عن ذلك فنحن لا نعتقد بما هو باطل إلا عندما «لا نعرف ما هو أفضل من ذلك»، أي عندما لا نستطيع، نتيجة للجهل أو سوء الفهم، أن نتحقق من بطلانه. فهل يستطيع أحد أن يقول «س باطلة ولكني أعتقد بها؟» هذا أمر بعيد الاحتمال؛ إذ إن

مثل هذا القول ممتنع أو يكاد يكون ممتنعًا؛ فنحن لا نستطيع أن نعتقد إلا بما نعده حقيقة.

وهذا يؤدي بنا إلى مشكلة اعتقاد أولئك الذين يؤكدون «الحقيقة في الفن». فإن كان الاعتقاد لا يقترن إلا بالحقيقة، وعدم الاعتقاد لا يقترن إلا بالبطلان، فكيف يحدث أننا نقدر أعمالًا تتناقض مضموناتها المعرفية فيما بينها؟ يبدو أننا هنا أمام أحد أمرين؛ فإما أن نكون، عند تقديرنا للعمل، واقعين في أشد أنواع عدم الاتساق، وهو ما لا يعتقد به أحد؛ إذ إننا نتهم الشخص بأنه «لاعقلي» عندما يؤكد قضيتين لا يمكن أن تصدقا معًا، ولكننا لا نتهم الشخص باللاعقلية إذا كان يستمتع بفن جوتو وسونبرن معًا، وإما أن فكرتَي الحقيقة والبطلان لا مكان لهما، ببساطة، عندما يكون الأمر متعلقة بالفن، لا بالعلم أو الفلسفة، وهي النتيجة التي يبدو أنها تترتب على المقدمات السابقة. فإذا كان في استطاعة شخص مسيحي أن يتذوق سونبرن، فمعنى ذلك إنه لا يهتم بحقيقة شعره على الإطلاق؛ ذلك لأنه إذا كان يؤمن بعقيدته، فلا يمكن مؤمنًا أن يكون بالإلحاد، لأنه يعده باطلًا، ومع ذلك فإنه يقرأ الشعر، وإذن فالاعتقاد أو الإيمان — وهو موقف إزاء ادعاءات الحقيقة — ليس جزءًا من التجربة الجمالية؛ لأن الحقيقة ليست لها دلالة جمالية في الفن. وعندئذٍ يتعين على المدافع عن فكرة «الحقيقة الفنية» أن يستسلم أمام صاحب النزعة الخالصة (purist) ويعترف بالانفصال التام بين الفن والحياة»، ولكنه لو فعل ذلك، لبدا أنه يتخلى عن نظريته بأكملها.

لقد رأينا من قبل أن «الحقيقة الفنية» تختلف في نواحٍ هامة عن الحقيقة «بالمعنى العلمي الدقيق المعتاد»، وسوف نرى الآن كيف أن معنى «الاعتقاد» ينبغي أن يعدل إذا ما شئنا الخروج على أي نحو من المأزق السابق.

إن أشد النظريات غير المعرفية تطرفًا هي تلك التي قال بها رتشاردز في إحدى مراحل تفكيره؛ فقد كان يدافع عن الرأي الذي عرضناه من قبل، والقائل إن الشاعر يخلق الشعر والجمهور يقرؤه لكي يولد تجربة تنظم فيها الانفعالات والحالات النفسية بطريقة متوافقة، وعلى ذلك فإن القارئ لا يثير أية أسئلة عن حقيقة عبارات الشاعر، وإنما هي «أشباه عبارات»، والقارئ إنما يهتم بما يشعر به، لا بما يعتقده، وبعد ذلك ينتقل رتشاردز إلى القول، في فقرة أصبحت مشهورة (أو مشهورة بالغرابة). إن الشعر يثبت على نحو قاطع أن من الممكن إثارة أهم حالاتنا النفسية ذاتها، والإبقاء عليها، دون أن يتدخل أي اعتقاد في الموضوع على الإطلاق. مثال ذلك الحالات النفسية التي تثيرها

التراجيديا؛ فنحن لا نحتاج إلى اعتقادات، بل إن من الواجب ألا تكون لدينا اعتقادات، إذا ما شئنا قراءة «الملك لير».[٩٣]

ويذكر الشاعر ت. س. إليوت أنه وجد الرأي المعروض في هذه الفقرة «غير مفهوم».[٩٤] وقد وجده غيره مفهومًا بما فيه الكفاية ولكنه باطل تمامًا. أما رتشاردز نفسه فقد تخلى عن هذا الرأي، فلماذا كان هذا الرأي غير مقبول؟

لقد أقام رتشاردز فاصلًا قاطعًا بين الاعتقاد وبين الحالة النفسية، فلنتأمل هذا الموضوع من وجهة نظر علم النفس؛ هل يمكن أن يكون لنا أحوال نفسية، كالحماسة، أو عدم الاكتراث، أو النفور، دون أن تكون لدينا اعتقادات معينة عما تتعلق به هذه الحالة النفسية؟ الواقع أن أحوالنا النفسية، حتى لو كانت أبعد ما تكون عن المعقول، كما هي الحال في التعصب العنصري، تقترن عادةً باعتقادات عن «النقص الكامن» للجنس «الأحط»، أو «قذارته»، أو «خموله». وإنا لنجد أن لدينا حالة نفسية من نوع معين إزاء أبطال «الملك لير»، مثل إدجار وكانت، وحالة من نوع مختلف تمامًا إزاء الشخصيات الشريرة فيها، مثل إدموند وجونريل. وما كان من الممكن أن تكون لدينا هذه الحالات النفسية ما لم تكن لدينا اعتقادات معينة عن هذه الشخصيات وعن أفعالها، وفضلًا عن ذلك فلا بد لنا أن نجلب معنا اعتقادات من التجربة المألوفة، كالاعتقادات المتعلقة بالتزامات الأبناء نحو آبائهم، ولولا هذه الاعتقادات، لتبخر الصراع والتوتر الذي يشيع في المسرحية.

إن القول بأن «إدموند شرير» هو قول صحيح، ونحن جميعًا نؤمن به، وهذا اعتقاد يشارك فيه الفنان والجمهور. وقد استطاع شيكسبير أن يفترض هذه الاعتقادات مقدمة، ويستغلها، ففي هذه الحالة توجد، ولا بد أن توجد، علاقة بين الفن «والحياة»، ومع ذلك فإن مشكلة «الاعتقاد الجمالي» تنصبُّ على الحالة التي لا يشارك فيها المشاهد أو القارئ في اعتقادات الفنان، فكيف يعتقد بما يراه باطلًا؟

إن المدافع عن فكرة «الحقيقة الفنية» يجد نفسه الآن محصورًا بين رأيين يسير كل منهما في اتجاه مضاد للآخر؛ أولهما هو أن الحقيقة تتمثل بالفعل في الفن، بحيث يكون

---

[٩٣] «العلم والشعر»، الموضع المذكور من قبل، ص٢٩٣.

[٩٤] «دانتي» في «أبحاث مختارة Selected Essays»، الطبعة الجديدة، ص٢٣٠.
(N. Y., Harcourt, Brace, 1950).

الفن مرتبطًا بما يحدث بالفعل في «الحياة»، ويكون مسئولًا عنه بمعنًى ما؛ وثانيهما أن الفن ينبغي أن ينظر إليه «بتعاطف» إذا شئنا أن نتذوقه جماليًّا، وبالتالي فمن الضروري بحثه «كاملًا، مكتفيًا بذاته، منعزلًا» (ولا بد أن القارئ قد أدرك أن هذا تعبير آخر عن النزاع بين أنصار المحاكاة وأنصار الشكلية) ولكي نتغلب على هذا النزاع، فلا بد لنا من التحرك في الاتجاه الثاني، أي نحو القول «بالاستقلال الذاتي» الجمالي للعمل، ولو لم نفعل ذلك، وتمسكنا بأننا لا نستطيع أن نؤمن بالعمل إلا إذا كان ما يؤكده أو يعبر عنه حقيقة فإننا عندئذٍ نرد الفن إلى العلم أو التاريخ، وعندئذٍ تصبح الحقيقة، بمعناها المعتاد هي المعيار الحاسم للقيمة، ويغيب عن نظرنا ما هو مميز وثمين في العمل، سواء على مستوى النظرية وعلى مستوى التذوق الجمالي، فلا بد إذن من أن تؤدي أية نظرية في «الحقيقة الفنية» إلى أن تكلفنا أكثر مما هي جديرة به، وذلك إذا ما جعلتنا نرتكب الخطأ القاتل؛ خطأ تجاهل الأهمية الذاتية الباطنة للفن.

والواقع أن جرين يعلم ذلك؛ إذ إنه يقول إن «العمل الفني ... مُكتفٍ بذاته إلى حد يفوق بكثير أية نظرية علمية؛ وهو إلى حد بعيد عالم منطوٍ على ذاته، له في اتجاهه العام استقلال لا نظير له في العلم».[٩٥] ومن هنا فإن «الاستبصارات» التي تعبر عنها الأعمال الفنية التي لا يمكن أن تصححها أو تخطئها أعمال أخرى، على نفس النحو الذي يمكن به تفنيد النظريات العلمية بالمزيد من الملاحظات التجريبية؛[٩٦] فالطب الحديث يفند النظريات القديمة في المرض، ولكن لا أحد يقول إن المسرحية الحديثة «تفند» أيسخولوس أو شيكسبير، ولا بد لنا، إذا شئنا أن نحترم «انطواء العمل على ذاته» من أن نتخذ «الإطار الإشاري للفنان»، كما رأينا من قبل، وعلى ذلك فإن جرين يؤكد، في صدد مشكلة الاعتقاد أن علينا ألا نقبل على العمل أو نحكم عليه من خلال نظرتنا نحن إلى العالم. بل إن كل ما يمكننا أن نفعله هو أن «نطلب إلى الفنان ... أن يعالج موضوعًا ما لها ما له دلالته بطريقة دلالتها».[٩٧] «وعندئذٍ يصبح من الممكن أن «يؤكد ناقد مسيحي عظمة عمل وثني رائع»».[٩٨]

---

[٩٥] المرجع المذكور من قبل، ص٤٥٥.

[٩٦] المرجع نفسه، ص٤٥٧.

[٩٧] المرجع المذكور من قبل، ص٤٧١.

[٩٨] المرجع نفسه، ص٤٧٣.

وهكذا فإن جرين يعمل على إضعاف التوازي بين «الحقيقة» و«الاعتقاد» وبين «البطلان» و«عدم الاعتقاد». وهذا ما يفعله أرسطو بدوره حين يقول إن الشاعر لو ارتكب خطأ من وجهة النظر الواقعية «لكان واقعًا في الغلط»؛ ولكن من الممكن تبرير الغلط إذا أمكن عن طريقه بلوغ غاية الفن». فإذا ما أسهمت الغلطة في «التأثير» الجمالي للعمل، «فمن الواجب أن نقبلها، ومن الضروري تخفيف حدة المعايير العقلية المعتادة، التي تميز بين الاعتقادات القائمة على أساس متين وتلك التي تقوم على أساس واهٍ، وعلينا أن نعترف بالاختلافات بين اهتماماتنا المعرفية وبين اهتماماتنا الجمالية؛ فالحقيقة ليست هي العنصر الوحيد المكون للفن، كما أنه ليس من مهمة الفن توصيل الحقيقة، ومن هنا فإن «الاعتقاد الجمالي» ينبغي أن يتميز عن الاعتقاد الأمثل من وجهة النظر المعرفية، وهو الاعتقاد الذي لا يقبل إلا ما هو صحيح، ويرفض كل ما هو باطل.

وعلينا الآن أن نقوم بمزيد من البحث في طبيعة «الاعتقاد الجمالي»، وسوف نجد في هذا الصدد توجيهًا مفيدًا عند رتشاردز، بعد أن تخلى عن الرأي الذي ناقشناه منذ قليل؛ فهو يميز بين الاعتقاد برأي علمي، وبين «الاعتقاد الانفعالي»، أما الأول فينطوي على استعداد للسلوك على نحو معين؛ فإذا لم يسلك الشخص وفقًا لاعتقاداته، قلنا إنه لا «يعتقد بحق» ما ينادي به. أما في تذوق الفن، فليس هناك إلا مجال ضئيل للفعل، أو لا يوجد له مجال على الإطلاق، فهنا تُعَد اعتقاداتنا، كما يقول رتشاردز «موافقات مؤقتة» ... نقوم بها من أجل «التجربة التخيلية» التي تتيحها هذه الموافقات».[٩٩]

وقد أخذ ت. س اليوت بهذا الرأي في بحثه المشهور عن «دانتي»؛ فهو يعترف بأهمية العنصر المعرفي في الفن، ويقول «إنك لا تملك أن تتجاهل اعتقادات دانتي الفلسفية واللاهوتية»،[١٠٠] ومع ذلك فهو يضع الحد الفاصل بين الاعتقاد الجمالي والاعتقاد غير الجمالي؛ إذ يقول: «ومن جهة أخرى فليس مطلوبًا منك أن تؤمن أنت ذاتك بها ... إذ إن هناك اختلافًا بين الاعتقاد الفلسفي والموافقة الشعرية poetic assent.»[١٠١] فنظرة دانتي إلى العالم مستمدة من الفيلسوف توما الأكويني، ولكن «من الواجب عدم الخلط

[٩٩] مبادئ النقد الأدبي، ص٢٧٨.

[١٠٠] المرجع المذكور من قبل، ص٢١٨.

[١٠١] المرجع نفسه، ص٢١٨.

بين دانتي وتوما الأكويني ... فالموقف الاعتقادي لشخص يقرأ «توما الأكويني» ينبغي أن يكون مختلفًا عن الموقف الاعتقادي لشخص يقرأ دانتي، حتى لو كان ذلك هو نفس الشخص، وكان ذلك الشخص كاثوليكيًّا».[١٠٢] ويضيف إليوت إلى ذلك ملاحظته القائلة إن «المرء قد يجد في الشعر لذة أكبر إذا كان يشارك الشاعر اعتقاداته»، ولكنه يَعُد ذلك أمرًا «خارجًا عن الموضوع» من وجهة النظر الجمالية.[١٠٣]

وإذن «فالاعتقاد الجمالي» هو «موافقة مؤقتة من أجل التجربة الجمالية». وصاحب المذهب الخالص purist على حق حين يرى أن واجبنا ألا نضع اعتقاداتنا في مقابل اعتقادات الفنان، ولكن أين تتوقف «الموافقة»، إن كانت تتوقف على الإطلاق؟ هل نحن «نقبل» كل شيء في العمل، وفي كل الأعمال؟ إن كان الأمر كذلك، فلا يكاد يكون هناك معنى للكلام عن «اعتقاد» على الإطلاق؛ إذ إن هذا اللفظ لا يكون له معنًى إلا حيث يكون هناك مجال لعدم الاعتقاد. ولنفرض أن متذوق العمل لا «يقبل» الاعتقادات التي يعبر عنها العمل، فهل يكون ذلك من قبيل ما أسماه بوزانكيت «ضعف المشاهد»؟ وهل هو يدل على أنه سمح لاعتقاداته، أو لتحيُّزاته، بالتدخل في طريق «التعاطف» الجمالي؟

هنا نجد نفسنا إزاء واقعة من وقائع التجربة الجمالية تختلف تمامًا عن واقعة قبولنا المتسامح لأعمال «متناقضة»؛ تلك هي أن استجابتنا للعمل تكون أحيانًا من قبيل «لا تطلب مني أن أعتقد بهذا! فأنت بذلك تطلب أكثر مما ينبغي». فنحن قد نعتقد (= «نوافق على») أن كيركي (Circe) حولت الناس إلى خنازير (هوميروس) أو أن الخيول زرقاء (فرانز مارك Franz Marc). ولكن هناك أشياء معينة نأبى الاعتقاد بها، دون أن يكون ذلك راجعًا إلى أي «ضعف» فينا، بل لنقص في العمل الفني.

ولقد رأينا من قبل أن من الضروري، في الفن، أن نقوم بتعديل معين للعلاقات المعتادة بين «الحقيقة»، و«الاعتقاد»، وبين «البطلان» و«عدم الاعتقاد»، ولكن من الضروري ألا نتخلى عن هذه العلاقات كلية، وإذا كان «المذهب الخالص purism» يفعل ذلك، فإنه يعجز عن تفسير الحقيقة التي أشرنا إليها الآن، فمن الضروري أن يكون في استطاعتنا القول بأن بعض الأعمال «باطلة»، وبالتالي يحق لنا ألا نعتقد بها.

[١٠٢] المرجع نفسه ص٢١٩–٢٢٠.

[١٠٣] المرجع نفسه، ص٢٣١.

وكما لاحظنا من قبل، فإن «جرين» يرى أنه لا بد لنا من اتخاذ «إطار الإشارة» لدى الفنان، حتى لو لم يكن ذلك هو إطارنا الخاص خلال التجربة غير الجمالية. غير أنه يرى أنه حتى بعد أن نفعل ذلك، فقد نتهم الفنان بالزيف أو البطلان إذا كان قد تجاهل معطيات لها صلة بالموضوع، أو عالج موضوعه بطريقة سطحية أو غير كافية، وهكذا فإن العمل إذا كان يدعي أنه معالجة جادة «للناس في سلوكهم العملي» — وهو المثل الذي ضربناه من قبل — فإن من الضروري تفسير أفعال الشخصيات ودوافعها بطريقة متسقة يقبلها العقل، ولكن إذا بدأت إحدى الشخصيات على حين غرة تتصرف دون سبب معقول بطريقة مضادة تمامًا لسلوكها السابق، أو إذا سلكت بطريقة مضادة للسلوك الإنساني العادي على نحو ما، فعندئذٍ نرفض مسايرتها ويصبح لهذا العمل «وقع باطل»، وبذلك يكون عملًا «لا يعتقد به أحد». وإنا لنعلم إلى أي مدًى تلجأ الروايات البوليسية إلى أساليب كهذه من أجل تحقيق حبكة في القصة التي تظل، بدون هذه الأساليب، مفككة إلى حد ميئوس منه. وعند هذا الحد تتوقف «الموافقة» الجمالية.

إن العمل الفني هو الذي يحدد ما هو «محتمل» أو «ممكن» داخل حدوده الخاصة، ونحن لا نفرض عليه المعايير المعرفية للحياة اليومية، ولهذا السبب نستطيع أن «نوافق» على الأسطورة والخيال الطليق، ونوافق عليهما بالفعل، ولكن إذا كان علينا أن نقبل معايير التصديق المرتبطة بالعمل، فكذلك ينبغي على الفنان الذي يعلن هذه المعايير بصورة ضمنية أن يفعل ذلك — فمن الواجب أن يكون العمل متماسكًا معقولًا في حدود «إطار الإشارة» الخاص به. أو بعبارة الشاعرة ماريان مور Marianne Moore، وهي العبارة التي أصبحت الآن مشهورة، فإن «المروج الخيالية» ينبغي أن «تكون فيها ضفادع حقيقية»، فإذا كان مطلوبًا منا أن نسكن «عالم» الفنان، فعليه هو ذاته ألا يغادر عالمه هذا فجأة نتيجة لتخاذل خياله، أو لعجزه عن المحافظة على الاهتمام أو المزاج الدرامي. فالاعتقاد «المتعاطف» مع العمل ينطوي على توقعات لما سيأتي بعد ذلك في العمل أثناء تكشفه، وما لم يكن هناك سبب وجيه لعدم تحقيق توقعاتنا، كما هي الحال في الكوميديا، فإن خيبة ظننا فيها تؤدي إلى انقطاع في الاهتمام الجمالي. وإن مجرد اتخاذ الموقف الجمالي ليعني التزامنا بالاعتقاد بالعمل، ولكن إيماننا ينبغي أن يُحترم ويكافَأ.

أتذكر قصة «في المرآة Though the looking-Glass» عندما أعربت أليس عن عدم تصديقها عندما وجدت لأول مرة حيوانًا من نوع «وحيد القرن» فاقترح عليها وحيد القرن «صفقة»، «إذا اعتقدت بي، فسأعتقد بك»؟ حسنًا، تصور أن أليس هي المشاهد

الجمالي، ووحيد القرن هو العمل الفني الإيهامي (make-believe)، وعندئذٍ ستكون «الصفقة» وبين الاثنين شيئًا أشبه بهذا.

مراجع

ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٢٨٣–٣٣١، ٣٣٥–٣٥٦.

فيفاس وكريجر: «مشكلات علم الجمال»، ص٥٦٢–٥٧٧، ٥٨٣–٦٢٥.

فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص٢١٩–٢٤٢، ٤٥٥–٤٦١.

بيلسكي، مانويل «الحقيقة والاعتقاد وقيمة الفن» (مقال).

Bilsky, Manuel, "Truth, Belief and the Value of Art," Phil. and Phen, Research, vol. XVI (June, 1956), pp. 488–495.

ت. س. إليوت: «دانتي».

T. S. Eliot, "Dante," in "Selected Essays," New Edition (N. Y., Harcourt, Brace, 1950).

جرين: الفنون وفن النقد، الفصلان ٢٣، ٢٤.

هيل، برنارد: «إعادة نظر في «الحقيقة الفنية»» (مقال).

Heyl, Bernard C., "Artistic Truth," Reconsidered. J. of Ae and Art Lr., vol. VIII (June, 1950), pp. 251–258.

هيل، برنارد: اتجاهات جديدة في علم الجمال والنقد الفني. الفصل الثالث.

New Bearings in Esthetics and Art Criticism, Yale U.P., 1943.

هوسبرز: المعنى والحقيقة في الفنون. الفصول من ٥ إلى ٧. جيسب، برتزام: «نطاق المعنى في العمل الفني» (مقال) …

Jessup, Bertram E., "Meaning Range in the Work of Art," J. of Ae. and Art Cr., vol. II (March, 1954) pp. 378–385.

جيسب، برترام «الحقيقة من حيث هي أساسية في الفن» (مقال).

"Truth as Material in Art," J. of Ae. and Art Lr., vol. IV (Dec., 1945), pp. 110–114.

أوجدن وتشاردز «معنى المعنى» الفصل السابع.

Ogden, C. K. and Richards, E. A., The Meaning of Meaning, 4ed., London, Kegan Paul, 1936.

فيتس، مورس: «فلسفة الفنون» الفصل الثامن.

Weitz, Morris, “Philosophy of the Arts,” Harvard U.P., 1950.

زنك، سيدني: «الشعر والحقيقة» (مقال).

Zink, Sidney, “Peotry and Truth,” Philosophical Review, vol. LIV (March, 1945) pp. 132–154.

أسئلة

(١) يتحدث الناقد آلان تيت Allen Tate عن «المعرفة الخاصة، الفريدة، الكاملة التي تستطيع الأشكال الكبرى للآداب أن تقدمها إلينا»، المرجع المذكور من قبل، ص٩.

ولكن الأستاذ كريجر Krieger يتساءل: «كيف يستطيع الشعر أن ينبئنا عن عالمنا بشيء لا يمكننا تعلمه من أي مصدر آخر على حين أنه ... ليس إشاريًّا بأي معنًى واضح؟ (مري كريجر: «المدافعون الجدد عن الشعر» ص١٩٢.)

The New Apologists for Poetry (Univ. of Minnesota Press, 1956).

قارن بين هاتين الفقرتَين وناقشهما.

(٢) اذكر، من تجربتك الخاصة، أعمالًا فنية تتضمن (أ) حقائق تزيد من قيمتها الجمالية، (ب) وحقائق لا تؤدي إلى حدوث فارق في قيمتها الجمالية، (ج) وأكاذيب تقلل قيمتها الجمالية، (د) وأكاذيب لا تؤدي إلى حدوث فارق في قيمتها الجمالية، (ﻫ) لا حقائق ولا أكاذيب ... ما المعاني التي تعزوها إلى «الحقيقة» «والأكذوبة» أو «البطلان»؟ وهل يمكنك إصدار أية تعميمات عن القيمة الجمالية النسبية لهاتين الفئتين في الفن؟

(٣) ادرس نظريات «الحقيقة الفنية» في كتابَي جرين وهوسبر الواردين ضمن المراجع، واذكر كيف تختلف هاتان النظريتان كلٌّ عن الأخرى، أو هل هذه الفروق لفظية بحتة؟

(٤) لماذا لم تكن «حقيقة» عمل فني معين تُفنَّد بواسطة عمل آخر يعبر عن «حقيقة» مناقضة لها، على حين أن النظريات العلمية تفندها نظرية علمية أخرى مناقضة لها؟ وعلام يدل ذلك فيما يتعلق بمعنى «الحقيقة الفنية»؟

(٥) هل تجد أن تقديرك للعمل يزداد إذا حدث أن كنت تشارك الفنان معتقداته الفلسفية والأخلاقية ... إلخ؟ وهل توافق مع إليوت على أن هذا الأمر «خارج عن الموضوع» من وجهة النظر الجمالية؟ ناقش هذا الموضوع في صلته «بالتعاطف» الجمالي.

الفصل الثالث عشر

الفن والأخلاق

هذا الفصل لا يعالج موضوعًا في علم الجمال، وإنما هو يعالج موضوعًا، أو على الأصح مجموعة متشابكة من الموضوعات، في الفلسفة الأخلاقية، وأعني بها: هل الأعمال الفنية تغير شخصية المشاهد إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، وتؤثر بذلك في سلوكه الأخلاقي، وإذا كان الأمر كذلك، فهل نستطيع نتيجة لهذا أن نحكم على هذه الأعمال على أسس أخلاقية، مثلما نمتدح الناس أو نذمهم — كما في حالة قديسِي الأخلاق وأشرارها — أو النظم والأوضاع الاجتماعية، الديمقراطية أو مشكلة الإسكان غير الصحي؟ وهل من حقنا، على وجه التحديد أن ننظم، بوسائل سياسية وقانونية، خلق الأعمال الفنية ونشرها، حتى لو وصل ذلك إلى حد حظر أعمال معينة؟ أم أن الفن، في خلقه وفي تذوقه معًا، ينبغي أن يُعفَى من الحكم الأخلاقي والرقابة الأخلاقية؟

إن الموقف الجمالي يدربنا على الانتباه إلى العمل «لذاته فحسب»؛ ففيه نهتم بالخصائص الباطنة للعمل، وقيمتها بالنسبة إلى الإدراك الباطن. أما الأخلاق فتهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى — ومن ثَم فإنها تؤكد نتائج الفن — أي تأثيره في السلوك، وفي النظم الأخرى في المجتمع، وأوضاع الحياة البشرية بوجه عام؛ فالأخلاق تعيد العمل إلى علاقاته المتبادلة التي أخرجه منها الاهتمام الجمالي.

وعلى ذلك فإن علم الجمال والأخلاق يبحثان في خصائص مختلفة للموضوع الفني، ومن هنا فليس من المبالغة القول إنهما يتحدثان عن شيئين مختلفين، ولهذا السبب كان في استطاعتنا أن نتحدث، دون تناقض أو امتناع، عن «حالة سرطان جميلة»، أو عن «لص فنان»، فهذان التعبيران معًا يشيران إلى خواص خارجية وداخلية أو باطنة معًا.

وكما سنرى فيما بعد، فإن أولئك الذين حاربوا المعركة القديمة العهد حول «الفن والأخلاق» يؤكدون بدورهم التمييز بين الخصائص الجمالية والأخلاقية؛ ذلك لأن كل

طرف في النزاع يذهب إلى أن الطرف الثاني يتجاهل خصائص بارزة في الفن الجميل؛ فأولئك الذين يؤكدون أن الفن ليس موضوعًا للتنظيم الأخلاقي يرون أن واضعي الأخلاق الصارمين، ذوي السحنة المقطبة، عاجزون عن تذوق الفن جماليًّا، أو يتجاهلون عمدًا قيمه بالنسبة إلى التأمل، أما الأخلاقيون فيرون أن خصومهم أشد إغراقًا في الخيال وابتعادًا عن الواقعية من أن يعترفوا بالتأثيرات الملموسة للفن في الحياة البشرية، أو مفتقرون إلى المسئولية في رفضهم تنظيم هذه التأثيرات من أجل تحقيق السعادة للمجتمع.

ويبدو أن هذه المسألة لم تَعُد في عصرنا هذا مسألة حيوية إلى الحد الذي كانت عليه في الماضي، وبطبيعة الحال فإن مشكلة الرقابة لم تنتهِ، ونحن نرى آثار الرقابة الصارمة في الاتجاه الشمولي الحديث، كما تظهر من آنٍ لآخر في مجتمعنا قضايا هامة تتعلق بالرقابة على الكتب والروايات السينمائية، ويمكن القول إن للمشكلة بعض الأهمية في نوعي المجتمع السائدين، وذلك لأسباب متعارضة؛ فأهميتها في المجتمع الشمولي ترجع إلى أن الرغبة في المحافظة على النظام تتوقف على التيقظ في الإشراف على التفكير والتعبير، كما أن أهميتها في المجتمع الديمقراطي ترجع إلى اهتمامنا بالحقوق الفردية ورغبتنا في مقاومة أي تعدٍّ عليها، ومع ذلك فالفن ليست له في الوقت الراهن تلك الأهمية الأخلاقية التي تتسم بها نظم وأساليب اجتماعية أخرى؛ فمجتمعنا يثور بعنف أشد من جراء الجوانب الأخلاقية للنشاط الاقتصادي، كالتقييد المجحف للتجارة وأحوال الأجور والعمل، وما إلى ذلك، كما أننا نسمع الكثير عن «اللوائح الأخلاقية» للمهن المختلفة، وعن مشكلات مثل تحديد النسل والقتل دون ألم بدافع الشفقة، كذلك فإن المناقشات الحامية تدور حول المسائل السياسية والقانونية من وجهة النظر الأخلاقية.[١]

فإذا كان ما قلته الآن صحيحًا، فلماذا أصبحت مشكلة «الفن والأخلاق» مشكلة ثانوية نسبيًّا؟ هذا سؤال من أسئلة التاريخ الاجتماعي، يتميز بالاتساع الشديد، ولست أملك إلا أن أقدم بضع إجابات ممكنة عنه.

[١] يفترض المؤلف في هذه الفقرة أن النظام الذي تنتمي إليه بلاده هو وحده الديمقراطي الحريص على الحقوق الفردية، وأن النظم المغايرة له «شمولية». والافتراض، كما هو واضح، ليس مسرفًا فحسب، بل إنه يتجنَّى على الواقع ويخالف الحقائق الصارخة. (المترجم)

والإجابة الأولى غير مشجعة إلى حد ما، ولكن فيها على الأرجح قدرًا كبيرًا من الحقيقة، وأعني بها أن الفن الجميل أصبح في المجتمع المعاصر نشاطًا جانبيًّا ضئيل الأهمية إلى حد ما، ومن الممكن تجاهله دون خوف من العواقب؛ إذ إن تأثيره في حياتنا أصبح بسيطًا نسبيًّا. فارتباطاتنا السياسية والاقتصادية والدينية والقومية أصبحت أهم إلى حد بعيد. لذلك فإن الكثيرين يأخذون بالنظرة الشائعة إلى الفنانين ومحبي الفنون على أنهم مخلوقات وديعة شاذة في أشد الحاجة إلى حلاقة للشعر.[٢] ولقد سار تضاؤل الأهمية الاجتماعية للفن جنبًا إلى جنب مع نمو «الفهم التجزيئي للفن الجميل»،[٣] أي انفصال الفن عن أوجه النشاط الاجتماعية الأخرى، كالدين والعمل، وبطبيعة الحال فليس هذا الحكم صحيحًا صحة كاملة، كما تشهد الأناشيد الدينية وأغاني العمل ومقطوعات السلام الوطني، إلخ، ولكن هذه ليست ما نعنيه عمومًا عندما نتحدث عن فن الموسيقى، بل إننا نعني مؤلفين موسيقيين أفرادًا يعملون لحسابهم الخاص (ونادرًا ما يتمكنون من إعالة أنفسهم بموسيقاهم وحدها). كما ننظر إلى مؤلفاتهم الموسيقية على أنها موضوعات لا تؤدي أية وظائف اجتماعية، بل توجد لكي تُسمَع فحسب.

فماذا نقول عن الطرف الثاني في مشكلتنا، وهو الأخلاق؟ نستطيع في هذا الصدد أن نقترح فكرتَين مُمكِنتَين؛ الأولى هي أن المعايير الأخلاقية في مجتمعنا ربما كانت قد أصبحت من المرونة — أو من التهاون — إلى حد لم يعد الفن معه يضرها، حتى لو كانت أقوى تأثيرًا مما هي عليه؛ ذلك لأن تصوير السلوك الجنسي غير المشروع أو الأساليب الاقتصادية الخادعة في الأفلام السينمائية لن يسبب ضررًا كبيرًا لمجتمع يتغاضى بطريقة ضمنية عن هذه التصرفات، أو يقرها، وهناك فرض آخر قد لا يكون أقرب إلى الحقيقة، ولكنه قطعًا أنفع من الوجهة الإرشادية، وأعني به أن معاييرنا الأخلاقية لم تصبح أكثر تراخيًا، بل أصبحت أكثر تسامحًا وإنسانية؛ فنحن لم نعد جامدين متزمتين إلى الحد الذي كان عليه الأسلاف البيوريتانيون، لأننا لم نعد واثقين تمامًا من الصحة المطلقة لمعتقداتنا؛ فقد أصبحنا الآن نفهم النظم الأخلاقية للحضارات الأخرى وأسباب تمسك

---

[٢] يشير المؤلف هنا إلى المظهر الشائع الذي يبدو عليه كثير من المهتمين بالفن، وهو إطالة شعورهم أكثر مما ينبغي. (المترجم)

[٣] ديوي: الفن بوصفه تجربة، ص٨. ومن الممكن الانتفاع من قراءة الفصل الأول بأكمله من كتاب ديوي مقترنًا بهذا الفصل.

الناس بها. وأصبح فهمنا لأسباب الجريمة والانحراف في حضارتنا أفضل؛ لذلك فإننا لا نميل الآن إلى استخدام صفة «اللاأخلاقية»، واتخاذ تدابير باسم الأخلاق. وأخيرًا، فإن المجتمع الأمريكي «تعددي»، وهو يضم كثرة كبيرة من المعتقدات والعادات الأخلاقية، بل من أساليب الحياة الكاملة. ويكفي في هذا الصدد أن نقارن الشاب البوهيمي الذي يعيش في حي «جرينتش فيليج»[٤] بأفراد مجتمع ريفي في الوسط الغربي من البلاد، أو بأحد سكان الضواحي من الطبقة العليا، والواقع أن أي مجتمع صغير محكم الروابط لا بد أن يكون لديه قانون أخلاقي مشترك محدد المعالم. أما الثقافة المعقدة، اللامتجانسة، مثل ثقافتنا، فلا بد أن تضم عددًا كبيرًا من القوانين الأخلاقية؛ فالأخلاق لها معانٍ كثيرة جدًّا لأناس كثيرين جدًّا، ومن هنا فمن غير الممكن استخدامها لحفز الناس على الاهتمام بنقد الفن والرقابة عليه.

لهذه الأسباب وكثير غيرها دون شك، لم تكن مشكلة «الفن والأخلاق» مشكلة رئيسية في عصرنا، ومع ذلك فإن هذه مشكلة قديمة العهد، وما زالت لها بعض الأهمية. ومن الممكن أن يؤدي تحليلنا للمفكرين السابقين الذين اندمجوا في هذا الموضوع بحرارة، إلى زيادة فهمنا للوجه الحالي للمشكلة. كما أن هذا التحليل يساعدنا على أن نفهم بصورة أكمل، المكانة التي كانت للفن في حياة البشر، والدور الذي قد يصبح له في المستقبل إذا أصبح تنظيم المجتمع مختلفًا عما هو عليه الآن.

وعلى الرغم من أن مناقشتنا ستدور في مجال الأخلاق، فإننا سوف نستعين فيها إلى حد بعيد بدراستنا لعلم الجمال، فمن المستحيل أن نتحدث بطريقة واعية عن العلاقة بين الفن والأخلاق ما لم نكن نعرف شيئًا عن طبيعة الفن الجميل، وعن الإدراك الجمالي وكيف يختلف عن التجربة المعتادة، وعن قيمة التأمل الجمالي، فبهذا وحده يمكننا أن نقرر ما يحق وما لا يحق للأخلاق أن تطلبه من الفنان الخلاق والمشاهد الجمالي.

(١) دور الفن في المجتمع الفاضل

تعد محاورة «الجمهورية» لأفلاطون أول وصف منظم لمدينة فاضلة في الفكر الغربي، ولكنها لا تزال أهم وصف من هذا النوع. «فالجمهورية» تقف على رأس كل قوائم

[٤] حي الفنانين والمثقفين في مدينة نيويورك، وهو صورة مشوهة إلى حد ما للحي اللاتيني في باريس. (المترجم)

«الكتب الكبرى» تقريبًا في تراثنا الحضاري. وعلى الرغم من أنها كتبت قبل الميلاد بما يربو على ثلاثمائة عام، فقد كان لها تأثير عميق حتى يومنا هذا. وترجع قدرتها على إلهاب خيال الناس وإثارة إعجابهم إلى ذلك العرض التفصيلي الذي قدمته لرؤيا تتميز عادة بأنها غامضة غير محددة المعالم، ألا وهي الوصول إلى أفضل حياة ممكنة للإنسان.

وتصور «الجمهورية» مجتمعًا لا تترك فيه إدارة دفة الحياة للصدف أو للهوى المتقلب؛ فالحياة الخيِّرة للفرد لا يمكن أن تتحقق إلا في مجتمع منظم أحسن تنظيم؛ ومن هنا فمن الواجب ألا تسلم مقاليد الحكم في المجتمع لأولئك الذين يكتسبون السلطة بالطرق المألوفة؛ أي الغوغائية والقوة الحربية ... إلخ. فأمثال هؤلاء الناس لا تتوافر لهم القدرات التي هي ضرورة لا غناء عنها من أجل توجيه المجتمع والواقع أن القضية التي يدافع عنها أفلاطون هي، من ناحية معينة، قضية بسيطة، بل واضحة، وهي أن من الواجب ألا يمسك بزمام الحكم إلا من كان مؤهلًا لذلك، وللإنسان في داخل نفسه القدرة على توجيه حياته على نحو من شأنه تحقيق غاياته الأساسية، تلك هي قدرة العقل، وفي استطاعة المعرفة التي يمنحنا إياها العقل، أعني معرفة ما هو خير بحق الإنسان، وأن تنقذنا من أنواع الاختيار العمياء، القصيرة النظر، التي تهدم نفسها بنفسها آخر الأمر، والتي نقوم بها في سعينا من أجل السعادة. وإذن، فليحكم الدولة أولئك الذين توافرت لهم معرفة عقلية بما هو خير لها؛ فجمهورية أفلاطون هي مجتمع يحكمه الحكماء — أعني «الفلاسفة الملوك» المشهورين — الذين يبتغون في حكمهم سعادة جميع أفراده، وليست محاورة الجمهورية إلا تعبيرًا عن أمنية «حياة العقل»، وهي في الوقت ذاته تردد ذلك التنبيه الجاد، ألا وهو أن حياة العقل هي وحدها التي يمكن أن تكون الحياة السعيدة آخر الأمر.

وتتسم محاورة الجمهورية، في عدد من المواضع، بالتجريد الشديد، بل إنها قد تصبح أحيانًا صوفية. غير أن قدرًا كبيرًا من المحاورة قد كُرِّس لمشكلات عينية مألوفة كالتعليم والزواج، ويعرض أفلاطون بالتفصيل كيف ينبغي أن يمارَس حكم الفلاسفة الملوك، غير أن بعض اقتراحاته المحددة لا يتماشى تمامًا مع اتجاهات كثير من القراء المحدثين. مثال ذلك أن السلطة السياسية لا تتركز إلا في أيدي الحكام الفلاسفة، الذين يؤلفون أصغر الطبقات في الجمهورية، ولا يسمح لهؤلاء بأن تكون لهم أسر أو ملكية خاصة، كما أن البرنامج التعليمي يُخطط ويُنفذ بقدر كبير من الدقة، أما العاجزون جسميًّا أو عقليًّا فيُحكم عليهم بالموت. ويرد سقراط، المتحدث بلسان أفلاطون، على الاعتراضات التي توجه إلى هذه المقترحات بإشارة إلى أن «هدفنا في إقامة دولتنا هو ضمان

أعظم سعادة ممكنة للمجتمع في مجموعة»[5] وهذا أمر ينبغي علينا أن نضعه في اعتبارنا على الدوام، فإذا كان صحيحًا أن الحياة في هذه الجمهورية هي أفضل حياة متاحة للإنسان، فلا بد لنا أن نقبل ما يبدو أنه منفر فيها؛ ذلك لأنه لو كان أفلاطون على حق، لكنا نفقد الكثير، عندما يسود حياتنا العقم والشقاء نتيجة لعدم استرشادها بالعقل.

أما اقتراحات أفلاطون بشأن الفنون فغير مُستساغة بوجه خاص في نظر القارئ الحديث؛ ذلك لأنه يدعو إلى برنامج لتنظيم الفن يبلغ من القسوة والصرامة أشد مما بلغه أي برنامج كهذا في الفكر الغربي. وهناك فقرة مشهورة في محاورة الجمهورية ينبئنا فيها أفلاطون بما يرى أن من الضروري عمله لأي فنان يرفض الخضوع للتنظيم الاجتماعي:

> «علينا أن ننبئه كذلك بأن أمثاله لا يُسمَح بوجودهم في دولتنا؛ إذ إن القانون يحظر ذلك، وهكذا سنرحله بعد أن نسكب على وجهه العطر ونزين جبينه بالأكاليل، إلى دولة أخرى.»[6]

ولا يقتصر أفلاطون على طرد هؤلاء الفنانين من الجمهورية، ولنلاحظ أنه لا يطرد جميع الفنانين، كما يقال عنه أحيانًا، بل إنه يتحدث عن هؤلاء الفنانين باحتقار شديد. ولا شك أن تهكمه في الفقرة التي اقتبسناها الآن واضح، وقبل هذه الفقرة مباشرة كان يطلق على هؤلاء صفات مثل «أذكياء» «ومعجزون»، والواقع أن أفلاطون، في دفاعه الحار عن حياة العقل، قد هاجم كثيرًا من مظاهر الحمق والشر، ولكنه احتفظ للفنانين بأعنف هجماته.

والحق أن القارئ الذي لا يشعر بالنفور من هذا الموقف، يحار له، فكيف ينفعل أفلاطون إلى هذا الحد ضد الفنانين، من بين سائر الناس جميعًا؟ ألا توجد أخطار أخرى أشد كثيرًا تهدد الجمهورية؟ وهناك سبب آخر للحيرة؛ فلو كان ذلك الذي يطرد الفنانين فيلسوفًا شديد الجفاف، أو مفكرًا ليست لديه حساسية جمالية، لكان الأمر مفهومًا، حتى لو لم يكن مقبولًا. غير أن أفلاطون ليس فيلسوفًا عظيمًا فحسب، وإنما هو أيضًا — باتفاق الآراء — فنان عظيم؛ فمحاوراته، ولا سيما محاورات الفترتين الأولى والوسطى من

[5] ٤٢٠ (ص١١٠). وسوف تحدد كل اقتباساتنا من محاورة الجمهورية على أساس الترقيم الموحد للصفحات، يليه بين قوسين، رقم الصفحة في ترجمة كورنفورد (Cornford (N. Y., Oxford U.P., 1950.

[6] ٣٩٨ (ص٨٥).

حياته، هي أعمال أدبية كبرى ذات مستوى رفيع، وفيها سحر خلاب، وخيال، وقوة درامية ووضوح في الشكل، فكيف استطاع فنان عظيم، يعيش — فضلًا عن ذلك — في عصر من أعظم العصور الخلاقة في التاريخ، أن يحمل على زملائه الفنانين بكل هذه القسوة؟

أول ما ينبغي أن ندركه هو أن أفلاطون يأخذ الفنون مأخذ الجد الشديد. وقد تحدثنا منذ قليل عن الأهمية الضئيلة نسبيًّا للفنون في المجتمع المعاصر، وأشرنا إلى انفصال الفن عن الوظائف الاجتماعية الأخرى. أما في المجتمع الأثيني، في العصر الذي عاش فيه أفلاطون، فكانت الفنون قوة اجتماعية كبرى، والحق أن تأثيرها كان شاملًا إلى حد أن اليونانيين لم يضعوا التمييز الذي نعرفه حديثًا بين (الفنون الجميلة) والفنون النافعة. وفضلًا عن ذلك كان الأدب والموسيقى والرقص مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بالعقيدة والتعليم؛ إذ كان الشعراء الكلاسيكيون، مثل هوميروس وهزيود، مصادر هامة للإيمان الأخلاقي والديني، وعلى ذلك فقد كان هذا التأثير الهائل للفنون، واعتقاد أفلاطون أن تأثيرها هذا سيئ في معظم الأحوال، هو الذي جعله يقترح في محاورة الجمهورية اتخاذ أمثال هذه التدابير الصارمة.

ولا شك أن تعليم الصغار أمر له أهميته الحاسمة في المدينة المُثَلى؛ ففي أثناء الطفولة يتكون الطبع الذي سيحدد مستقبل الشخص طوال حياته، فإذا شئنا أن يشب الصغار مواطنين صالحين في الدولة، فلا بد أن تكون أول المؤثرات التي يتعرضون لها مؤثرات صالحة … ومن هنا فلا بد من الإشراف بدقة على تعليمهم. على أن الأطفال في أثينا، خلال عصر أفلاطون، كانوا يتعرضون لمؤثرات مستمرة من هوميروس وهزيود، اللذين صورا جميع ضروب السلوك الشرير في آلهة العصر القديم وأبطاله، فلا مفر إذن من أن يكون تأثيرهما في الطفل الذي يسهل تشكيله مفسدًا، فإذا كان طبعه، وبالتالي سعادته كلها في المستقبل، مهددًا بالخطر، ألا ينبغي عندئذٍ وجود بعض الضوابط على ما يسمح له بقراءته؟ هل «ندع أطفالنا يعيرون أسماعهم لأية أقصوصة يرويها أي شخص، وتتلقى أذهانهم آراء هي في الأغلب مضادة تمامًا لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون؟»[٧] لقد انتقد الكثيرون فكرة الرقابة عند أفلاطون على أساس أنها حد من الحرية. ومن الواضح أنها تحد من الاختيار بالفعل ولكن أية «حرية» تلك التي تؤدي

---

[٧] ٣٧٧ (ص٦٩).

إلى فساد الطبع، وتهدم سعادة المجتمع؟ هذا هو رد أفلاطون، وهو رد ينبغي أن يؤخذ بجدية، حتى لدى أشد أنصار «الحرية» تحمسًا.

ولا يريد أفلاطون أن يتعرض البالغون أيضًا، فضلًا عن الأطفال، لأعمال فنية ذات موضوع مذموم.[٨] وفي نهاية الأمر يضيق نطاق الموضوع المسموح به إلى حد بعيد:

«إننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس.»[٩]

إن أسهل وسيلة لنقد الفن على أساس أخلاقي هي أن نوجه هذا النقد إلى موضوع الفن، وأوضح السبل التي يمكن أن يكون الفن بها لاأخلاقيًّا هي أن يعرض السلوك اللاأخلاقي فحسب، غير أن انتقادات أفلاطون لا تقف عند حد الموضوع، بل إن كل بعد آخر من أبعاد الفن — المادة الحسية، والشكل، والتعبير — يقع تحت طائلة نقده.

إن أفلاطون يعترف بأن المواد المستخدمة في الفن يمكن أن تكون مصدرًا للذة حسية كبرى. ولنقل مرة أخرى إنه لم يكن غافلًا عن قوة الفن. غير أن اللذة الحسية ليست كافية لتبرير الفن، وإنما ينبغي أن نبحث دور الفن في النمط الكامل للوجود؛ فأولئك الذين يدافعون عن الشعر ينبغي أن يثبتوا أنه «ليس مجرد مصدر اللذة، بل هو مفيد للمجتمع والحياة البشرية».[١٠] بل إن قدرة الفن على منحنا اللذة إنما تزيد من خطورته؛ إذ إن استجابة الناس للفن تكون أقوى، وبالتالي يكون تأثرهم به أعظم، عندما يخلب العمل الفني لهم.

كذلك فإن الإيقاعات الموسيقية وغيرها من ألوان القوالب تترك انطباعها في النفس. وإذن فلنا الحق في حظر القوالب المتراخية المفتقرة إلى التنظيم. ولا يعترف أفلاطون إلا «بالإيقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس».[١١] وهو يحظر تلك المؤلفات الموسيقية التي تعبر عن «الثمل، والتخنُّث، والخمول».[١٢]

على أن الأهمية الأخلاقية لا تقتصر على أنواع معينة من التأثير التعبيري؛ فإذا كان العمل معبرًا على الإطلاق، فإنه يثير الانفعال، ولقد كان الفنان الشعبي في أيام

---

[٨] ٣٧٩ (ص٧٢).

[٩] ٦٠٦ (ص٣٣٩)، قارن محاورة «القوانين»، ٨٢٩.

[١٠] ٦٠٧ (ص٣٤٠)، قارن محاورة (القوانين)، ٦٥٥.

[١١] ٤٠٠ (ص٨٨).

[١٢] ٣٩٨ (ص٨٦).

أفلاطون، كما هو في أيامنا هذه، يسعى إلى التلاعب بانفعالات الجمهور، وكانت أعماله تتيح للمشاهد أن يستمتع بما نسميه اليوم «فاصلًا جيدًا من البكاء»، ولكن حياة العقل تقتضي أن تظل الانفعالات خاضعة لتحكم التفكير العقلي. وليس معنى ذلك أن تقمع الانفعالات كلية؛ إذ إن أفلاطون ليس زاهدًا، ولكن الواجب أن تتجنب التطرف أو التهور؛ لأنها لو تطرفت أو تهورت لقضت على حكم العقل، وهدمت بالتالي السعادة البشرية. وفي هذه النقطة بعينها يتدخل الحكم الأخلاقي في مجال الفنون؛ فالشعر «يثير الجزء الخسيس في النفس ويغذيه، وبذلك يعرض العقل ذاته للدمار، ويقيم في نفس الفرد حكمًا فاسدا».[١٣] وهنا نجد مرةً أخرى أن التأثير اللاحق للتجربة الجمالية في بقية جوانب الحياة هو الذي يضايق أفلاطون؛ فإذا أطلقنا العنان لانفعالاتنا أثناء مشاهدتنا المسرحية، فإن شخصيتنا الكاملة تتأثر تأثُّرًا سيئًا. «إن الشعور بالألم، الذي تزيده رؤية شقاء الآخرين قوة، يكون من الصعب التحكم فيه عندما يصيبنا نحن».[١٤]

على أننا لا نستطيع أن نثق في قدرة الفنانين على إخضاع أعمالهم للنظام السليم؛ فهم يتغافلون عن المشكلات الكبرى المتعلقة بسعادة المجتمع، لأنهم في عمومهم لا يهتمون إلا «باجتذاب الجمهور». وحتى لو لم يكونوا كذلك، فإنهم مخلوقات لا عاقلة؛ فنشاطهم الخلاق ضرب من «الجنون»،[١٥] ومن هنا فإن أعمالهم ينبغي ألا تُنشر بين الجمهور إلا بعد أن يختبرها ويقرها المسئولون عن المجتمع.[١٦] كذلك لا يمكن أن تكون للفنان حرية تجربة قوالب وأساليب جديدة. فما إن تتضح الفائدة الأخلاقية لقوالب فنية معينة، حتى تُحظر كل التجديدات.[١٧]

فإذا جمعت بين كل هذه الاقتراحات معًا، لاتضح لك مدى تضييق أفلاطون للحرية الفنية والجمالية، ومع ذلك، فعلى الرغم من أنه يقتطع من الفن قدرة كبيرة، فإنه لا يستعيض عن ذلك بعدد صغير فقط من الأعمال الفنية «المفيدة» أخلاقيًّا، ولو اعتقدت ذلك لأخطأت فهم نظريته؛ ذلك لأن أفلاطون يدافع عن طريقة كاملة في الحياة تتصف في نظره

[١٣] ٦٠٥ (ص٣٣٨–٣٣٩).

[١٤] ٦٠٥ (ص٣٣٨).

[١٥] فايدروس ٢٤٥، أيون ٥٣٣–٥٣٤.

[١٦] القوانين، ٨٠١.

[١٧] الجمهورية ٤٢٤ (ص١١٥)، القوانين ٧٩٨–٧٩٩.

بالقيمة الجمالية؛ فمواطنو الجمهورية سيعيشون في بيئة يغمرها التناسق والانسجام، وفي هذه البيئة لا تقتصر السمات الجمالية على ما نسميه «الفنون الجميلة»، بل إن من الممكن غرس هذه السمات الجمالية في كل شيء، «في فن التصوير وكل فن إبداعي آخر، كالنسج والتطريز والعمارة وصنع الأثاث».[١٨] وعلى حكام الدولة ألا يسمحوا «بالرذيلة، وبالتهور، والوضاعة، والخشونة»[١٩] في أي إنتاج للقريحة البشرية، والحق أن من واجبنا، قبل أن نصدر حكمنا على أفلاطون، أن نتريث ونتذكر كل ما هو مهوَّش «ومزيف» في فن «الإعلان»، وفي الأدوات اليومية التي يستخدمها الناس في مجتمعنا الحديث.

وكما أن الوضاعة الفنية تفسد النفس، فإن النظام والجمال يهذبانها. وهكذا فإن الصغار سيعيشون ويتنقلون في بيئة يمكنهم فيها أن «يجنوا الخير من كل ما يحيط بهم، ويتأثروا بكل الأعمال الطيبة التي تتبدى لأعينهم وآذانهم».[٢٠] وعندما يتحدث أفلاطون هنا عن «الخير» فإنه لا يعني القيمة الجمالية فحسب؛ فهو، كغيره من اليونانيين عامةً، لم تكن لديه تلك الفكرة الحديثة عن «الجمالي» من حيث هو مقولة متميزة، بل إنه يميل إلى التوحيد بين القيم الأخلاقية والجمالية؛ لأنها تشترك معًا في النظام والانسجام».[٢١] وعلى ذلك فعندما «يجني الصغار الخير» من كل ما يتصلون به من الموضوعات، فإن طبيعتهم الأخلاقية تغدو أفضل؛ وينمون في أنفسهم ذلك التوازن النفسي الذي هو أساس لكل حياة فاضلة سعيدة؛ «(فالإيقاع) والانسجام متغلغلان في أعماق النفس، ويستحوذان عليها تمامًا فيضفيان ... توافقًا على الروح والبدن».[٢٢]

ومع ذلك فأغلب الظن أن هذا لن يرضي القارئ الحديث، بل سيقول: «جميل جدًّا أن نتحدث عن «الأعمال الرفيعة» وكيف أنها تعلو بالنفس، ولكن ماذا نقول عن بقية نظرية أفلاطون؟ لقد كمم أفواه الفنانين وفرض قيودًا قاسية على التذوق الجمال، وهو قد سلبنا بعضًا من أعز قيمنا، باسم «الأخلاق» و«مصالح الدولة» (وهو تعبير له وقع مشئوم على أذن الإنسان الحديث).»

---

[١٨] ٤٠١.

[١٩] ٤٠١ (ص٩٠).

[٢٠] نفس الموضع.

[٢١] فيليبوس ٦٤، ليسيس ٢١٦.

[٢٢] الجمهورية ٤٠١ (ص٩٠).

فإن كان هذا هو النقد، فإن هناك أمرًا واحدًا ينبغي أن نستيقنه: فما هو وجه الاعتراض بالضبط؟ هناك احتمالان: (١) هل الاعتراض مُنصَب على أي نقد أخلاقي وإشراف اجتماعي على الفن؟ (٢) أم أنه مُنصَب على البرنامج الخاص للتنظيم الاجتماعي الذي وضعه أفلاطون؟

(١) إننا نعيش في عصر ومجتمع يُعلي من قدر الحرية الفردية. وعلى ذلك فإن من المتوقع من القارئ أن ينفر من نظرية أفلاطون. ولكن ينبغي علينا في هذا الموضوع، كما في غيره من موضوعات الفلسفة، أن نختبر معتقداتنا اختبارًا نقديًّا، وقد يكون علينا أن نتوخى أكبر قدر من الحرص في اختبار تلك المعتقدات التي نتمسك بها بأكبر قدر ممكن من الاقتناع، فهل يُلزمنا إيماننا بالحرية الفنية والجمالية بأن نأخذ بالرأي القائل بأن مِن الواجب عدم فرض قيود على الفن؟ وهل نستطيع الدفاع عن هذا الرأي ضد أفلاطون؟

إن ما يقوله أفلاطون يتلخص فيما يلي: الحياة الخيِّرة لا يمكن تحقيقها إلا إذا سلكنا في ضوء العقل؛ فهي لن تأتي عفوًا أو نتيجة لاختيار لاعقلي، وعلى ذلك فمن الواجب إخضاع كل أوجه نشاطنا لسيطرة العقل، وأي أوجه نشاط تقضي على «صحة الروح» — على حد تعبير أفلاطون المجازي — يمكن، بل يجب، أن تُستهجن أخلاقيًّا؛ ذلك لأن هذه الأفعال تولد الشقاء للفرد وعدم الاستقرار للمجتمع. ولما كان مثل هذا النشاط يقف حائلًا دون تحقيق مثل الإنسان العليا، فإن في هذا الكفاية لإدانته.

والواقع أن الإشراف الأخلاقي على الحياة يشمل جميع النظم الاجتماعية الكبرى. ألسنا نعتقد، في عصرنا هذا، أن الزواج والحياة العائلية، وأحوال العمل والنظام التعليمي، تخضع لقدر معين على الأقل من الإشراف الاجتماعي؟ وإذن، فلم لا يخضع الفن بدوره؟ ولماذا يكون للفن امتياز خاص لا يناله أي نظام آخر؟ إن الأمر كما يعبر عنه أفلاطون قرب نهاية محاورة الجمهورية، هو أن «الأمر خطير حقًّا، وهو أخطر مما يتصوره معظم الناس، فعليه يتوقف تحول الإنسان إلى الخير أو إلى الشر، ومن هنا فإن من واجبنا أن نقاوم إغراء الشعراء، مثلما نقاوم إغراء المال أو الحياة أو الشهرة، إذا ما حضَّنا على إغفال العدالة والفضيلة».[٢٣]

[٢٣] ٦٠٨، ص٣٤٠.

ولو استطعنا أن نعزل الشعر والفنون الأخرى عزلًا تامًّا عن بقية جوانب الحياة، لسحب أفلاطون اعتراضاته على الأرجح. غير أن كل ما في حجته من قوة إنما يرتكز على استحالة القيام بمثل هذا العزل؛ فقراءة قصيدة أو سماع قطعة موسيقية يؤثر في الطبع، ولا سيما عند الصغار، بل إننا نعترف بهذه الحقيقة حتى في عصرنا الراهن، الذي أغلق الأبواب على الفن إلى حد بعيد. ألسنا نمنع أطفالنا من قراءة كتب معينة ومشاهدة أفلام سينمائية معينة؟ إن من الصفات الأساسية للموقف الجمالي أنه لا يهتم إلا بالموضوع الحالي للوعي، ولكن تأثيرات الإدراك الحسي الجمالي تتجاوز التجربة الجمالية ذاتها. ولنذكر أن الشخص الذي يضع تصميمًا لمجتمع مثالي ليس مجرد متذوق جمالي، بل ينبغي عليه أن يأخذ في اعتباره النتائج الفردية والاجتماعية للفن، حتى لو لم يكن المتذوق الجمالي يفعل ذلك.

(٢) ومع ذلك، فحتى لو سلَّمنا بالحاجة إلى بعض التنظيم للفن، فقد نظل نرفض البرنامج الخاص الذي عرضه أفلاطون. فإذا أمكننا أن نثبت، كما حاول أفلاطون أن «الجمهورية» هي بالفعل أفضل حياة ممكنة للإنسان، فأغلب الظن أننا سنضطر عندئذٍ إلى قبول الرقابة وكل ما عداها. وهل يستطيع أحد أن يستكثر ثمنًا كهذا في سبيل تحقيق المثل الأعلى؟ إننا سنقول عندئذٍ، مع ويل روجرز Will Rogers «يكفيني أني سأنال الأفضل».

على أن كثيرًا من النقاد يعتقدون أن أفلاطون أخفق في التدليل على وجهة نظره، وهم في عمومهم يرون، إما أن المدينة الفاضلة لا يمكن تحقيقها فعليًّا، وإما أنها، حتى لو تأسست، لكانت بعيدة عن أن تكون نظامًا اجتماعيًّا مثاليًّا، ولا شك أن التوسع في عرض حججهم سيبعدنا عن موضوعنا الأصلي. ولذلك فمن الواجب بحث مقترحات أفلاطون الخاصة بالفن في ذاتها.

إن الاقتراح الخاص بالرقابة الصارمة هو من الأمور التي تجعل نقاد أفلاطون يتشككون في قيمة الحياة في مدينته الفاضلة. ولقد شهدنا في القرن العشرين نظمًا شمولية أكثر مما نحتمل، وفي كثير من الأحيان توصف الحياة اليومية في هذه المجتمعات

ملحوظة للمترجم: قمنا في هذا الهامش، وفي بضعة هوامش سابقة، بتصحيح إشارة المؤلف إلى الترقيم الموحد لمحاورة الجمهورية؛ إذ إنه اعتمد على ترجمة كورنفورد التي لا تحدد بداية صفحات هذا الترقيم ونهايتها، فكانت النتيجة خطأ المؤلف في بعض إشاراته.

بأنها باهتة رتيبة إلى حد الإملال، والواقع أن للمرء الحق في أن يخشى هذه الرتابة الشاملة بقدر ما يخشى الاضطهادات وضياع الحرية، وليس من المحتمل أن تكون مدينة أفلاطون الفاضلة بمنأًى عن هذه الرتابة؛ ففيها يضيق الخناق بشدة على موضوعات الفن وأشكاله وأساليبه، فما أكثر ما يضيع، نتيجة لذلك، من الطابع الذي نحس به للحياة! إن الخيال الواسع الأفق للفنان، عندما يسمح له بالانطلاق حرًّا، يضفي على حياتنا رونقًا وجدة. أما في المدينة الفاضلة فإن الفن خاضع للتراث التقليدي إلى حد بعيد. ألن يؤدي به ذلك إلى أن يصبح ثقيلًا مملًّا؟ إننا نعرف إلى أي حد يصدق ذلك على الفن الوطني الحماسي والإرشادي، ويمكننا أن نشير في هذا الصدد إلى التصوير السوفيتي الذي كُرس قدر كبير منه لتحية أبطال الثورة وتخليد ذكرى أحداثها التاريخية، كما يمكننا أن نشير إلى الفن العقيم الذي أنتجته ألمانيا في عهدها النازي، وهكذا لا يكاد يكون من الممكن ظهور شعر قوي غني إذا كان يقتصر على «مدح الآلهة والأخيار من الناس».

وإذن فمن المؤكد أنه ستحدث خسارة هائلة، بل خسارة لا تعوض، في القيم المحسوسة للمتعة الجمالية. هذا من جانب المشاهد الجمالي، ولكن الرقابة الأفلاطونية ضارة إلى حد أعظم بالفنان نفسه. فلدى الفنان القدرة على العمل الخلاق، والرغبة فيه. ويُعَد تحقيق قدراته وإخراجها إلى حيز التنفيذ أمرًا حيويًّا بالنسبة إليه. ولا بد أن يعاق نمو شخصيته إن لم يستطع أن يطلق العنان لأفكاره الخلاقة: إذ إن في كبت الرغبات الخلاقة إيقافًا لنمو الإنسان، وهو عند بعض الفنانين أشبه بحرمانهم من الهواء أو الغذاء. وفضلًا عن ذلك فإن هذا يؤدي إلى عزل الفنان عن تكوين علاقة مثمرة مع واحد من أهم العوامل المؤثرة على فنه، وهو جمهوره، فكثيرًا ما تكون الاستجابة الواعية والنقد العميق عاملين لهما قيمة لا تقدر، يعينان الفنان في عملية النقد الذاتي، وبالتالي في النهوض بفنه؛ فالجمهور يتيح للفنان أن يقيس ما أحرزه من نجاح أو إخفاق. على أننا لا نستطيع أن ننتظر من الجمهور في المدينة الفاضلة أن يقوم بهذه الوظيفة؛ إذ إن ذوقه لا بد أن يكون محدودًا؛ ذلك لأن الذوق لا ينمو ويتسع نطاقه إلا إذا تعرض المدرك لأعمال فنية كثيرة ومتنوعة، وليس من المستبعد أن يصبح الذوق فجًّا جاهلًا نتيجة للرقابة، ولو كان على الفنان أن يقدم أعماله إلى الرقابة قبل أن يستطيع نشرها، فأغلب الظن أن أجرأ تجديداته لن يسمح لها بأن تُختَبر من خلال استجابة الجمهور لها.

والواقع أن حظر أفلاطون للتجديد هو واحد من أقسى القيود التي يفرضها على الفن؛ ذلك لأن الفن الجميل يزدهر بالتجريب، وعدم اقتناع الفنان بالتراث الموجود يؤدي

إلى تطوير أشكال جديدة، كالرواية والقصيد السيمفوني، وكذلك إلى ظهور أساليب جديدة، ولنتصور ما كانت الحضارة البشرية ستفقده لو أن اقتراح أفلاطون وُضع موضع التنفيذ في أية فترة من فترات تاريخ الفن. إن من واجبنا أن نسلم بأن بعضًا من أعظم أعمالنا الفنية قد خُلق عن طريق استخدام قوالب وأساليب تقليدية. كما ينبغي أن نسلم بأنه حدث في عصرنا هذا إغراق متطرف في التجديد لأجل التجديد، ومع ذلك يظل من الصحيح أن الفن السكوني المتحجر يشل الفنان ولا يقدم للمشاهد إلا زادًا هزيلًا.

ولقد بلغ من اهتمام أفلاطون بالنتائج البعيدة المدى للفن أنه لم يدرك، على ما يبدو، قدرة الفن على إثراء التجربة المباشرة. إنه بالطبع يعترف بأن الفن يستطيع أن يثير الانفعال والخيال، ولكنه يرفض هذين الأخيرين بوصفهما «لذة» و«اهتمامًا بالشهوات»؛ فهو يتجاهل القيمة الكامنة للاستجابة الجمالية.

ولعل أوضح دليل على ذلك لا يتمثل في اقتراحات أفلاطون ذاتها، بل في الروح التي يعرض بها هذه الاقتراحات، فحتى لو فسرنا نظريته بأشد التفسيرات تعاطفًا، وحتى لو افترضنا أن الرقباء سيكونون إنسانيِّين عقليِّين إلى حد يفوق البشر، فقد رأينا أن الفن ذاته سيعاني خسارة كبرى. ومع ذلك لا يبدو أبدًا أن أفلاطون حزين لهذه الخسارة، بل إنه يطرح جانب ذلك الاعتراض في المرات القليلة التي أثير فيها خلال المحاورة، ولكن ذلك الذي يود أن يحرم الحياة من كل هذا القدر من ثرائها، ينبغي أن يبين لنا أنه يفهم مقدار ما يتم التنازل عنه، وينبغي أن يبدي الأسف والندم. غير أني لا أعتقد أن أفلاطون قد فعل ذلك، وهذا يؤدي بنا إلى الشك في قدرته على معرفة الحق الذي يستند إليه الفن في مطالبته لنفسه بمكان تحت الشمس. إن أحدًا لا يستطيع أن يشك في أن أفلاطون كان شاعرًا بحق الأخلاق في تنظيم الحياة البشرية في سبيل سعادة البشر. غير أن مشكلة «الفن والأخلاق» بأسرها تنحصر في بحث حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن، وفي وضعهما كل مقابل الآخر وإعطاء كل منهما حقه، لا في ترك أحدهما يطغى ببساطة على الآخر، وهكذا فإن موقف أفلاطون من الفنون، وهو الموقف الذي كان غير مكترث تارة ومتحجرًا تارة أخرى، يكشف عما تتسم به نظريته من افتقار إلى التوازن والإنصاف.

وسوف نرى في هذا الفصل فيما بعد (القسم ٣) إن كان من الممكن وضع نظرية في التنظيم الأخلاقي تكون أقرب من هذه إلى ما يمكن قبوله.

إن مفارقة الفنان العظيم الذي يصدر حكمًا صارمًا، بل قاسيًا، على الفنون، تواجهنا مرة أخرى في حالة الروائي الكبير ليو تولستوي؛ ففي ختام كتابه «ما الفن؟» يتساءل أيهما الأفضل: وجود الفن الحديث كله، بما فيه من فن جيد وفن رديء، أم عدم وجود فن على الإطلاق؟ وهو يجيب عن هذا السؤال بقوله: «أعتقد أن كل شخص أخلاقي عاقل سيحكم في هذه المسألة مثلما حكم فيها أفلاطون في محاورة «الجمهورية» … فالأفضل ألا يكون هناك فن على الإطلاق.»[٢٤]

والواقع أن بعض ما أخذه تولستوي على الفن يوازي ما أخذه عليه أفلاطون، ومن هذين المفكرَين اللذين كان لهما تأثيرهما الكبير نستطيع أن نتعلم كيف كانت الإدانة الأخلاقية للفن تتم عادة؛ فتولستوي يدين الفن الذي يعد موضوعه غير لائق أو شريرًا، والذي يثير بالتالي انفعالات تستحق أن تُقمع. وهكذا يرى أن قدرًا كبيرًا جدًّا من الفن الحديث يتغذى على مشاعر «الغرور، والرغبة الجنسية، والضجر من الحياة»[٢٥] وفضلًا عن ذلك فإن القرن التاسع عشر، شأنه شأن الفترة التي عاش فيها أفلاطون، كان عصر فوران وتجديد هائل في الفنون. ويندد تولستوي بشدة، كما ندد أفلاطون، بظهور أشكال فنية جديدة.[٢٦] وهو، مثل أفلاطون أيضًا، يرفض الفكرة القائلة إن الفن يوجد من أجل ما يجلبه من لذة، ويرى أن الخطأ الأساسي الذي ارتكبه الفن منذ عصر النهضة هو أنه كرس نفسه لهذا الهدف وحده؛[٢٧] فالعالم الحديث يطلق اسم «الجميل» على كل ما يعطي لذة منزهة عن الغرض، غير أن الجمال لا يستطيع أن يبرر ذاته، بل ينبغي أن يقاس تبعًا لمقتضيات الأخلاق. «وكلما ازداد استسلامنا للجمال، ازددنا ابتعادًا عن الخير»[٢٨] وسوف نرى بعد قليل الأسس التي يرتكز عليها تولستوي في انتقاداته هذه، على أن هناك انتقادًا واحدًا عند تولستوي، ربما كان هو الانتقاد الذي كان تولستوي أعمق شعورًا به من بين كل الانتقادات الأخرى، لا نجد له نظيرًا عند أفلاطون. هذا الانتقاد يعكس قلقًا شديدًا على «الإنسان العادي» وحبًّا عميقًا له، وهو موقف أقرب صلة

[٢٤] المرجع المذكور، ص٢٦١، ٢٦٢.

[٢٥] المرجع نفسه، ص٢٥٢.

[٢٦] المرجع نفسه، الفصل العاشر.

[٢٧] المرجع نفسه، ص٢٣٥.

[٢٨] المرجع نفسه، ص١٤١ (الهامش).

إلى العالم الحديث منه إلى العالم القديم؛ فتولستوي يحمل مرارًا وتكرارًا على «ضياع أرواح بشرية غالية»[٢٩] في سبيل الجهود الفنية، فمن الملاحظ أولًا أن الفنانين يبددون حياتهم محاولين اكتساب السيطرة على المادة التي يستخدمونها، كما يبددونها في عملية الخلق؛ ذلك لأن دارسِي الفنون جميعًا ينبغي أن يقضوا ساعات لا نهاية لها في التدريب والتحضير، «فتنحط هممهم إلى حد لا يعودون معه يصلحون لأي شيء سوى النفخ في الأبواق والتجول ممسكين بحربة ومرتدين أحذية صفراء.»[٣٠] ولكن الأهم من ذلك أن أداء الأعمال الفنية وعرضها يقتضي جهدًا لا حد له من أناس ليسوا هم أنفسهم بفنانين، فبعض هؤلاء الناس يشتغلون في حرف مرتبطة بالفن، كإعداد المسرح، والطباعة ... إلخ، ولكن عددًا أكبر من هؤلاء بكثير ليست لهم حتى صلة غير مباشرة بالفنون، هؤلاء هم العمال الذين يقدمون الأساس الاقتصادي الذي يرتكز عليه الفن، والذين ينتجون ضرورات الحياة. وعلى ذلك فإن الفنان، الذي ليس منتجًا مثلهم، هو طفيلي من الوجهة الاجتماعية؛ فالفن (الجميل) لا يمكن أن يقوم إلا على عبودية جماهير الشعب.[٣١]

هذا انتقاد قد يتعجب بعض القراء لقصوره وغبائه، فيقول: «إن على الفنانين طبعًا أن يبذلوا جهدًا شاقًّا في عملهم، غير أن هذا ليس حجة عليهم، فلنتصور ما ينتجونه، ومدى ما يسهمون به في الحضارة. إن من المؤكد أن عملهم يبرر ذاته أضعافًا مضاعفة. أما عن اتهام الفن بأنه ترف اقتصادي، فما الذي يمكننا أن نجنيه بتحويل الفنانين إلى القيام بأعمال «منتجة»؟ إن الفن هو ذلك النوع من «الترف» الذي لا تكاد الحياة بدونه تكون جديرة بأن تعاش.»

هذا الاعتراض على تولستوي يفترض مقدمًا قيمة الفن الجميل ومكانه. غير أن هذا الافتراض هو بعينه المشكلة موضوع البحث؛ فتولستوي، شأنه شأن كل كبار النقاد الاجتماعيين، يرفض قبول ما يأخذه المجتمع في عصره قضية مسلمة، وهو يصر على إثارة «السؤال عما إذا كان من الصحيح أن الفن شيء طيب وهام إلى كل هذا الحد».[٣٢] وهو يرد على هذا السؤال من خلال فهمه للوظيفة الخاصة للفن؛ ففي رأيه أن الجزء

---

[٢٩] المرجع نفسه، ص١٥٢.

[٣٠] المرجع نفسه، ص٧٧.

[٣١] المرجع نفسه، ص١٤٦.

[٣٢] المرجع نفسه، ص٨١.

الأكبر من الفن الحديث ينبغي أن يُدان، ومن هنا فإن رأيه لو كان مقبولًا، لفقد الاعتراض قوته.

لقد سبق لنا أن درسنا جانبًا واحدًا من نظرية تولستوي في الفن، ورأينا أن الفن عنده هو النقل المتعمد للانفعال من الفنان إلى المشاهد، أو أن قيمة الفن تقاس بدرجة «العدوى». على أن هذا لا ينبئنا بشيء عن الانفعالات الخاصة التي ينقلها الفن؛ فتولستوي، كما رأينا من قبل، يعترف بأن هذه الانفعالات يمكن أن تكون شديدة التنوع. وهذا كله يتمشى مع الفهم الجمالي للفن، أي النظر إلى العمل على أنه موضوع للانتباه المنزه عن الغرض، وتقديره على أساس ما نشعر به خلال الاتصال الجمالي، ولكنا عندما ننتقل إلى الفهم الأخلاقي للفن عند تولستوي، نجد أن الدلالة الجمالية للعمل تتضاءل، وربما اختفت نهائيًّا.

إن تولستوي، شأنه شأن جميع النقاد الأخلاقيين، ينظر إلى الفن في إطاره الاجتماعي؛ فهو يرى أن أعظم فن كان دائمًا ذلك الذي يعكس «الإدراك الديني»[٣٣] لعصره، ويستخدم تولستوي صفة «الديني» للدلالة على فكرة «معنى الحياة»[٣٤] ومثلها العليا؛ فالفن يستطيع أن يقوم بدور حيوي في نشر الدين؛ إذ إنه لما كان هو وحده «لغة الانفعالات»، فإنه قادر على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا لعصر معين. «ولا بد أن تحل محل (المشاعر) الأقل شفقة والأقل ضرورة لسعادة البشر، (مشاعر) أخرى أكثر شفقة وأشد ضرورة لهذه الغاية. هذا هو هدف الفن».[٣٥] وهنا يُعَد الفن أداة للإصلاح الاجتماعي والأخلاقي.

غير أن الجزء الأكبر من الفن الحديث قد أخفق في هذا المجال، فبدلًا من أن ينشر «أسمى المشاعر وأفضلها»،[٣٦] كرَّس جهوده لجلب اللذة فحسب، ولكي يحقق هذا الغرض، استغل الانفعالات المرتبطة بالجنس، فالفن الحديث قد أدار ظهره لما يَعُده تولستوي «الإدراك الديني» الأساسي في عصرنا، وهو إخاء الناس جميعًا الذين يجمعهم

[٣٣] المرجع المذكور، ص١٢٥.

[٣٤] المرجع نفسه، ص١٢٧ وما يليها.

[٣٥] المرجع نفسه، ص٢٣١.

[٣٦] المرجع نفسه، ص١٤٣.

الحب ويتساوون أمام إله المسيحية، ويرى تولستوي أن «المهمة التي يتعين على الفن تحقيقها» هي جعل شعور الحب المتبادل «هو الشعور المعتاد للناس والغريزة المتأصلة فيهم»[٣٧] ومن ثَم فلا يمكن السماح في الفن إلا بنوعَين من الانفعالات فقط؛ هما انفعالات المسيحية و«المشاعر البسيطة للحياة المعتادة، وهي المشاعر المتاحة للناس جميعًا بلا استثناء».[٣٨] وكما رأينا في مناقشتنا السابقة، فإن تولستوي يرى أن فنًّا كهذا يمكن أن يتذوقه الجميع دون تدرُّب وتعوُّد، ودون مساعدة من النقد الفني، مثل هذا الفن إذن قادر على أن يؤلف بين الناس.

ويرى تولستوي أن التأثير الأخلاقي و«الديني» للفن هو مقياس جودته، وهو يطبق هذا المعيار بكل دقة، ويصل إلى نتائج بعثت خيبة الأمل في نفوس معظم قرائه؛ ذلك لأنه يحمل على بودلير في الشعر، والانطباعيين (impressionists) في التصوير، وفاجنر وبرامز وريشارد شتراوس في الموسيقى؛[٣٩] وذلك، قبل كل شيء، لأن جدة أعمالهم أو غموضها يجعلها بعيدة، من وجهة النظر الانفعالية، عن أفهام الإنسان العادي، كما يرفض تولستوي روائع مثل «دون كيخوته» «وبيكويك»، ولكنه يحتفظ «بكوخ العم توم».[٤٠] ولعل الحكم الذي أثار أعظم قدر من الضجة من بين أحكامه جميعًا، هو ذلك الذي أصدره على سيمفونية بيتهوفن التاسعة؛ فهو يرى «دون شك» أنها «ليست عملًا فنيًّا جيدًا».[٤١]

لقد ذكرت، في معرض انتقادي لأفلاطون، أن حقوق الأخلاق وكذلك حقوق الفن ينبغي أن تُحترم، وأن أحدهما لا ينبغي أن يدفعنا إلى تجاهل الآخر ببساطة. وأود أن أسلك هذا الطريق نفسه في انتقادي لتولستوي، ونظرًا إلى التشابه بين النظريتين، فإن في وسعنا المضي بسرعة أكبر في تحليلنا لتولستوي.

وليس من الضروري هنا، كما لم يكن من الضروري في حالة أفلاطون، أن نستخف بحق الأخلاق، بل إننا سنتفق جميعًا على الأرجح على أن إخاء الإنسانية مثل أعلى يستحيل

[٣٧] المرجع نفسه، ص٢٨٨.

[٣٨] المرجع نفسه، ٢٤٠.

[٣٩] المرجع نفسه، الفصل العاشر.

[٤٠] المرجع نفسه، ص٢٤٢.

[٤١] المرجع نفسه، ص٢٤٨.

الإقلال من شأنه، وربما أصبح لهذا المثل من الضرورة، في وقتنا الحالي، أكثر مما كان له في الوقت الذي دون فيه تولستوي آراءه، أي منذ نصف قرن، فإذا ما قبلنا هذا الإخاء مثلًا أعلى، فلا مفر لنا من قبول كل الوسائل المؤدية إلى هذه الغاية، وعلى ذلك فمن واجبنا أن نقبل ونشجع كل فن يؤلف بين الناس في ولاء وحب متبادل.

غير أننا عندئذٍ نقبل هذه الأعمال على أسس أخلاقية، ومع ذلك فمن الممكن تقويم الفن على أسس أخرى، من أهمها قيمته الجمالية فليس ثمة تناقض في القول إن العمل الواحد مفيد أخلاقيًّا وتافه أو ضئيل القيمة، بل إن الواقع أن كثيرًا من الأعمال البسيطة العاطفية التي تصدى تولستوي للدفاع عنها إنما هي من هذا النوع.

إن تولستوي يقول في ختام كتاب «ما الفن؟»: «لقد كانت غايتي الوحيدة من كل ما كتبت هي أن أهتدي إلى معيار واضح معقول أحكم به على مزايا الأعمال الفنية»[٤٢] ولكن أي مزايا يقصد؟ من المؤكد أنها ليست مزايا العمل بوصفه موضوعًا للتأمل المنزه، بل إن تولستوي لا يفكر إلا في تأثير العمل في بث انفعالات معينة؛ فهو يتجاهل أفلاطون ذاته. وهذا هو السبب الأساسي في شعورنا بخيبة الأمل من جراء تنديد تولستوي بأعمال معينة مثل سيمفونية بيتهوفن التاسعة، ودون كيخوته، وكذلك رواياته العظيمة أيضًا، وهو أمر جدير بالملاحظة، فحتى لو لم نكن نشارك في الحكم المعتاد على هذه الأعمال، فإننا نشعر بأن تولستوي يرفضها لأسباب باطلة أو تعسُّفية.

وإذا كان تولستوي متحيزًا في تجاهله للقيمة الجمالية، فقد كان متحيزًا أيضًا — عند الطرف الآخر — في مبالغته في التأثير الأخلاقي للفن؛ فهو يقول في الجملة التي اقتبستها من قبل، إن الفن ينبغي أن يجعل الحب الأخوي «هو الشعور المعتاد للناس جميعًا، والغريزة المتأصلة فيهم». وعلى هذا النحو يعمل الفن على تحطيم الحواجز التي تفرق بين الناس. وإذن فتولستوي يقترح، كما رأينا من قبل، نوعين من الفن — ذلك الذي يعبر عن انفعالات المسيحية، وذلك الذي يعبر عن المشاعر البسيطة للحياة «المعتادة».

ولكن كيف يمارس مثل هذا الفن تأثيره في المشاهد؟ هب أنه يشعر بهذه الانفعالات أثناء التجربة الجمالية، فهل يترتب على ذلك بالضرورة أن تكون هذه الانفعالات هي المسيطرة عندما يتخذ قراراته الأخلاقية، ويحيا، عمومًا، حياةً من نوع خاص في تجربته

---

[٤٢] المرجع نفسه، ص٢٤٨.

غير الجمالية؟ إن مجرد التعرض لتأثير انفعالات المسيحية و«الحياة المعتادة» لا يضمن أن تصبح هذه الانفعالات هي «الغريزة» التي نسلك على أساسها، وهنا ينبغي أن نذكر أنفسنا بطبيعة الموقف الجمالي، حتى لو كان تولستوي قد نسيه؛ فهذا الموقف ينطوي ضمنًا على إحساس بالتجرد من الشواغل العملية، ومن هنا فليس من المحتمل أن يؤثر الفن في الشخصية بنفس الطريقة التي تؤثر بها الدعوة الأخلاقية أو الإرشاد الديني؛ ذلك لأن الأخيرَين يتعلقان صراحة «بالحياة»، وبأفعال وسمات محددة للشخصية. ولما كانت للأخلاق والسياسة والدين أهمية عملية في نظر المشاهد، فإن الدعاية التي تقوم بها يمكن أن تدفعه إلى تحطيم الحواجز أو تغيير طريقته في الحياة ... ولكن مثل هذا الالتزام غير موجود في الفن، ولو بدا العمل الفني موجَّهًا بوضوح في ميدان الأخلاق أو الدعاية لفقدنا اهتمامنا الجمالي به.

ولقد سبق أن وصفنا «اعتقادنا» بالعمل في الفصل السابق بأنه «موافقة مؤقتة».[٤٣] ولهذا السبب كان في استطاعتنا أن نقدر الأعمال المرتكزة على المسيحية والأعمال المرتكزة على الإلحاد معًا، أو تلك التي تعبر عن الانفعالات «المعتادة» وتلك التي تعبر عن انفعالات نادرة غريبة؛ فالأعمال الفنية تعبر عن مُثُل عُليا وانفعالات شديدة التنوع، لا يمكننا أن ننقلها معنا إلى مجال حياتنا الأخلاقية. وسلوكنا العملي يرتكز على أساس ما نؤمن به «حقًّا»، لا على أساس ما «وافقنا عليه» من أجل التجربة الجمالية. وربما كان رأي تولستوي يغدو أقوى لو أنه دعا إلى الاقتصار على العرض العلني للأعمال التي تنقل «أسمى المشاعر وأفضلها»؛ ذلك لأن التعرض المتكرر لأمثال هذه الأعمال قد يكون له تأثير نفسي أعظم بكثير في الجمهور، كما كان أفلاطون يعتقد. ومع ذلك فإن تولستوي، على خلاف أفلاطون، رفض الرقابة، التي يصفها بأنها «نظام لا أخلاقي ولا عقلي»[٤٤] (ومن الجدير بالذكر أن تولستوي ذاته، شأنه شأن معظم الكتاب الروسيين الكبار في القرن التاسع عشر، قد عانى من الرقابة الشديدة التي كانت تُطبق في ذلك الحين).

وأخيرًا فإن تولستوي يبالغ في تقدير قوة الفن؛ لأنه يتجاهل جميع القوى الأخرى التي تؤدي إلى التضامن أو التنافر الاجتماعي في العالم الحديث، إذ يبدو صحيحًا بصورة مؤكدة أن تأثير الفن في شئون الناس أقل بكثير من تأثير العوامل الاقتصادية والسياسية

---

[٤٣] انظر ص٥٠١ من قبل.

[٤٤] المرجع المذكور من قبل، ص٦٥.

والعنصرية والدينية، سواء أكنا برحب بهذه الحقيقة أم نأسف لها، فمن الممكن تمامًا أن يتذوق شخص تشرب بالديانات الشرقية عملًا فنيًّا يعبر عن الإيمان المسيحي. أما أن يؤدي به ذلك التخلي عن عقيدته الموروثة فهذا أمر مختلف كل الاختلاف، وبالمثل فإن تولستوي يتجاهل مظاهر الكراهية العنصرية والمنافسات الاقتصادية التي تفرق بين الناس، والواقع أن رموزًا مثل الأعلام والشعارات والأنماط القومية هي ناقلة للانفعالات على نحو أقوى بكثير من الموضوعات الفنية، ولا بد لأي برنامج واقعي يرمي إلى تحقيق المثل الأعلى عند تولستوي، من أن يأخذ كل هذه العوامل التي أغفلها تولستوي بعين الاعتبار.

إن كتاب «ما الفن؟» سيظل واحدًا من أكثر الكتب غرابة في تاريخ علم الجمال والأخلاق ... فاتجاهه خاطئ إلى أبعد حد في استبعاده للقيم الجمالية للفن، ومبالغته في قيمته الأخلاقية، ومع ذلك فهو وصية عجوز حالم أشبه بالقديس، يدعو إلى مجتمع فاضل للجميع.

(٢) الحياة لأجل الفن

لا شك أنك سمعت من قبل عبارة «الحياة لأجل الفن». هذه العبارة كانت قد استخدمت لأول مرة في بداية القرن التاسع عشر وكانت تلخص بإيجاز ذلك المفهوم الذي سيطر على قدر كبير من علم الجمال الحديث، وهو مفهوم التنزه الجمالي؛[٤٥] فشعار «الفن لأجل الفن» (أو الفن للفن) يقول إن العمل يوجد لكي يقدر لذاته، لا لأي غرض آخر، ومن هنا فإنه يمثل احتجاجًا على أولئك الذين يجعلون الفن خادمًا لهدف آخر، وهو مُوجَّه ضد الأخلاق، مثل أفلاطون وتولستوي، الذي يؤكد النتائج النفسية والاجتماعية للفن، وهو يعلن تحرر الفن من النزعة الإرشادية والدعاية: «فليس ثمة شيء اسمه كتاب أخلاقي أو لا أخلاقي، بل إن هناك كتبًا جيدة التأليف وأخرى رديئة التأليف، وهذا كل ما في الأمر».[٤٦] كذلك فإن شعار «الفن لأجل الفن» إنما هو رد على من يعيبون على الفن

---

[٤٥] جون ويلكوكس: بدايات «الفن للفن» (مقال).

John Wilcox, “Beginnings of L’art pour Part,” J. of Ae. and Art Cr., XI (1953), pp. 30–36.

[٤٦] أوسكار وايلد: مقدمة «صورة دوريان جري» في كتاب The Portable Oscar Wilde, ed. by Aldington (N. Y., Viking, 1957), p. 138.

كونه «عديم الفائدة»، فلماذا يكون الفن مرغوبًا فيه لأجل شيء، إذا كان مرغوبًا فيه لذاته؟ وهذا يصدُق بوجه خاص حين يقف أولئك الذين يؤكدون «فائدة» الفن مدافعين عن ثقافة آلية هي في أساسها قبيحة وعقيمة، ولقد كان شعار «الفن لأجل الفن» صيحة تجمُّع للفنانين والنقاد الذين ثاروا على الروح التجارية في عصورهم، ووضعوا في مقابل السعي المتواصل إلى اقتناص المال والطموح العملي، النشاط الوحيد الذي بدا في نظرهم ذا معنًى، ألا وهو الاستمتاع المباشر، المكتفي بذاته، بالقيمة الجمالية. ومن هنا فإنهم سخروا من فكرة «عدم منفعة» الفن: «إن الفن حرية، وترف، وإثمار، وازدهار للروح المتحررة من الشواغل العملية والتصوير، والنحت، والموسيقى، لا تخدم شيئًا على الإطلاق».[٤٧]

إن شعار «الفن لأجل الفن» يساعد على إعادة التوازن الذي أخلَّ به أفلاطون وتولستوي؛ فالإصرار على أن الفنون «لا تخدم شيئًا على الإطلاق» هو تصحيح للاعتقاد بأن الفن أداة مفيدة للإصلاح الأخلاقي؛ إذ إنه يؤدي إلى عودة انتباهنا إلى القيمة الكامنة للفن الجميل.

وإلى هذا الحد نستطيع أن نعد «الفن لأجل الفن» دفاعًا عن التجربة الجمالية للفن. غير أن شعار «الفن لأجل الفن» أصبح يعني أكثر من ذلك، إذ أصبح يدل على طريقة كاملة في الحياة. وعند هذه النقطة يصبح نظرية من النظريات التي تندرج تحت موضوع «الفن والأخلاق».

كان لأفلاطون وتولستوي فهمهما الخاص للحياة الفاضلة للإنسان. وهما يجعلان القيمة الجمالية للفن خاضعة لهذا المثل الأعلى. كذلك فإن عبارة «الفن للفن»، في معناها الأوسع، تحدد أيضًا معالم مثل أعلى للحياة، هذا المثل الأعلى يتسم ببساطة أشبه ما تكون بالطفولية، فالحياة الخيرة هي تلك التي نحيا فيها كل لحظة من التجربة بعمق وثراء، وهي بالتالي خير لمجرد ممارستها فحسب. ومن هنا فإن أنموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية، وهكذا تحول الآن شعار «الفن لأجل الفن» إلى «الحياة لأجل الفن»، أو على نحو أدق، الحياة المكرسة للاستمتاع الأصيل.

---

[٤٧] جوتييه Gautier ١٨٣٢م، مقتبس في بحث «ويلكوكس» المذكور من قبل، ص٧٧١.

إن الحياة عندما تكون عملية، فإن الحاضر فيها يخدم المستقبل، ويتطلع المرء فيها إلى الأمام، آملًا أو طامعًا، ويحيا كل يوم فيها وفي ذهنه ما قد يسفر عنه ذلك اليوم فيما بعد، ولكن عندئذٍ قد يمضي اليوم بأكمله دون استمتاع بلحظة واحدة، وقد يستنفد المرء أيامه بأكملها في السعي المتواصل وراء ما ينتظر حدوثه، والأسوأ من ذلك أن الحاضر قد يُضحَّى به، لا من أجل المستقبل، بل من أجل النظام المتكرر الممل الرتيب؛ فنحن نذهب ونجيء دون وعي في عالم أصبح معتادًا ومألوفًا إلى حد مفرط،[٤٨] بحيث فقدت المناظر والأصوات والأشكال المحيطة بنا كل ما فيها من طرافة وإثارة.

وإذن فقد حان الوقت الذي نذكر فيه أنفسنا بأن الحياة ينبغي أن تكون خيرة لمجرد أننا نحيا فيها. وهذا هو ما أعلنته حركة «الفن لأجل الفن» إزاء الحضارة الصناعية في القرن التاسع عشر. فمن الواجب أن نرى ونسمع بحماسة، وأن نحيا بحيوية وشعور دافق.

وقد ظهر أبلغ تعبير عن هذه العقيدة في نهاية القرن التاسع عشر، في «الخاتمة» المشهورة لكتاب وولتر باتر Walter Pater «عصر النهضة The Renaissance» وما أكثر أجيال الشباب التي تأثرت بهذا المقال! إنه من ذلك النوع من الأشياء التي لن يجد المرء أفضل من أن يكتشفها بنفسه، ومع ذلك فسوف أقتبس هنا أشهر الفقرات، تاركًا للطالب أن يقرأ المقال بأكمله إذا شوَّقه إلى ذلك ما سنقدمه من نماذج:

«إن الغاية ليست هي ثمرة التجربة، بل هي التجربة ذاتها … والفلاح في الحياة إنما هو أن يحترق المرء دائمًا بهذا اللهيب الحاد، الذي هو أشبه بالجوهرة النفيسة، ويبقى على هذه النشوة … وفي الوقت الذي يذوب فيه كل شيء تحت أقدامنا، فإننا نستطيع أن نمسك بزمام أي انفعال رائع … يبدو أنه يحرر الروح لحظة واحدة ويرفع آفاقها، أو نتمسك بأية إثارة للحواس. إن فرصتنا الوحيدة تكمن … في الحصول على أكبر قدر ممكن من النبضات في الوقت الواحد «وأبدع مصدر لهذه التجربة هو» حب الفن لذاته … إذ إن الفن يأتي إليك وقد اعترف صراحة بأنه لا يزمع إعطاءك إلا أرفع مستوى للحظاتك وهي تمر، وذلك من أجل هذه اللحظات فحسب.»[٤٩]

[٤٨] انظر من قبل، القسم الثالث من الفصل الثاني.

[٤٩] وولتر باتر: عصر النهضة، ص١٩٧، ١٩٨، ١٩٩ (N. Y., Modern Library).

هذا هو الرد الذي تقدمه نظرية «الحياة لأجل الفن» على اتهام أفلاطون للفن بأنه مفسد، واتهام تولستوي له بأنه مبدِّد؛ فالفن أقدر الأشياء جميعًا على تبرير وجوده الخاص، «وإذا كان النشاط الجمالي هو ذاته مرض على نحو مباشر، بدلًا من أن يسعى إلى تبرير مستمد من مجال خارج عنه، فإن له هذا المركز الفريد الذي لا يحتاج فيه لشيء غيره، وهو في واقع الأمر النمط النموذجي للشيء الوحيد الذي يمكن أن يبرر أي شيء آخر».[50]

ويقدم كلايف بل Clive Bell، الناقد الشكلي، ردًّا حاسمًا على مشكلة «الفن والأخلاق» في العبارات الآتية: «إن الفن فوق الأخلاق، أو الأصح أن نقول إن كل فن أخلاقي لأن … الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير، فبمجرد أن نحكم على شيء بأنه عمل فني، نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية، ووضعناه بعيدًا عن متناول يد الداعية الأخلاقي … إن الفن خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة أفضل بمراحل من كل ما يستطيع الداعية الأخلاقي البليد الحس أن يتصوره؛ وفي هذا وحده الكفاية.»[51]

لقد سلمت جدلًا، عند مناقشتِي لأفلاطون وتولستوي، بصحة مثلهما الأخلاقية العليا، ولكني حاولت أن أثبت أنهما يتجاهلان القيم الكامنة للتجربة الجمالية. أما في حالة النظرية التي نعرضها الآن، فإن هذه القيم بعينها هي التي تصبح المثل الأخلاقي الأعلى ذاته، فهل يمكن الاعتراض على هذا الرأي دون تناقض مع النقد السابق؟

فلنلاحظ أولًا أن باتر، في جملته الأخيرة المشهورة، يتحدث عن «لحظات» الحياة. فرأيه في الحياة يؤكد خيرية كل «لحظة» فردية؛ وهو يود أن يحشد «أكبر قدر من النبضات» في الحياة. ولما كان أنموذج الحياة جماليًّا، فإن كل لحظة تعد مستقلة منطوية على ذاتها. فإن كانت حيوية غنية، كانت قادرة على تبرير ذاتها.

والآن، ينبغي علينا أن نعود بذاكرتنا إلى أفلاطون. وينبغي أن نتذكر أن كل لحظة تتداخل في اللحظة التالية، بل في بقية الحياة بأسرها في الواقع، وتؤثر فيها، وبقدر ما يكون لكل لحظة تأثيرات سببية، فإنها لا تكون منطوية على ذاتها، حتى لو نسيَ المشاهد الجمالي ذلك. إن ما نمر به في لحظة معينة هو شيء عابر، أو «لحظي» (momentary)

[50] برول: الحكم الجمالي، ص١٣.

[51] «الفن Art»، ص٢٠، ١٠٦.

بعبارة أدق، ولكن أمام الإنسان كل ما بقي من حياته لكي يحياه، وهناك العلاقات المتبادلة بين أية لحظة معينة وحياة الآخرين الذين يتأثرون بها. ومعنى ذلك أن اللحظة الواحدة قد تكون طيبة في معاناتها ذاتها، وسيئة أو حتى مهلكة في نتائجها.

إن فكرة «الحياة لأجل الفن» تركز اهتمامها على الحاضر وحده، وبالتالي تنظر إلى الحياة على أنها سلسلة من التجارب غير المترابطة، ومع ذلك فإن كان من الصحيح أن تجاربنا يرتبط بعضها ببعض، فإن من أبسط مظاهر الفطنة أن نفكر في الغد. ومن الناس من يغرقون في الحاضر على حين أن البناء الكامل لحياتهم سائر نحو الانهيار. وهذا بعينه ما فعله رتشارد الثاني في مسرحية شيكسبير؛ فالاستغراق الجمالي يمكن أن يؤدي إلى تجاهل الواجبات العائلية أو الالتزامات نحو الوطن، وقد يؤدي إلى نمو شخصية المرء بوصفه إنسانًا مثقفًا مسئولًا. لقد قال «بل Bell» إن الفن هو خير في ذاته إلى حد أننا «لا نحتاج إلى الاهتمام بأية نتيجة أخرى من نتائجه الممكنة».[٥٢] ولكني أجد من الصعب الاعتقاد بأن صوت الحكمة هو الذي يتحدث في هذا الصدد؛ فكلنا قد تعلمنا — وأسفنا عندما تعلمنا — أننا إذا لم «نهتم» بنتائج تجربة ما، فكثيرًا ما تتراكم هذه النتائج وتجلب لنا المتاعب في الوقت الذي يكون فيه أوان عمل أي شيء إزاءها قد فات.

وقد عبر سانتيانا عن هذه الفكرة بقوله:

«إن كل دافع، لا المزاج الجمالي وحده، بريء وغير مسئول في أصله، ونفيس في أعينه الخاصة؛ غير أن كل دافع أو اندفاع، وضمنه الاندفاع الجمالي يكون شرًّا في نتائجه، إذا كان يجعل الانسجام في المجرى العام للحياة مستحيلًا، أو كان يؤدي إلى تشتت الروح ودمارها.»[٥٣]

وإذن فالأخلاق، بمعنى الاهتمام الحريص بالنتائج البعيدة المدى، لازمة لتجنب مثل هذه النتائج السيئة، وإنه لمن العقيم أن يحاول المرء استبعاد الأخلاق. وحين أقول ذلك، فإني لا أنكر الخير الكامن في التجربة الجمالية، بل إني قد أكدت ذلك مرارًا وتكررًا طوال هذا الكتاب ... ولكن هذا لا يترتب عليه أن يكون الفن، كما قال «بل»، «بعيدًا عن متناول يد الداعية الأخلاقي». ومن الجائز أن أفلاطون وتولستوي أفرطا في تأكيد سيطرة الأخلاق على الحياة، وبذلك حرما التجربة من إثرائها وحيويتها، غير أن محاولة إعفاء

[٥٢] المرجع نفسه، ص١١٥.

[٥٣] «اعتراف عام A General Confession» في كتاب «فلسفة جورج سانتيانا»، ص٢٠–٢١.

الفن والتجربة الجمالية من كل إشراف أخلاقي إنما هي، ببساطة، استبدال لتعصب بتعصب آخر.

وأنا أطلق اسم «مغالطة النزعة الجمالية the fallacy of aestheticism» على الرأي القائل بضرورة تأمل كل تجربة وتقديرها جماليًّا فحسب، والحق أن هناك مشكلات أخرى أهم من الطابع الجمالي للحياة، كثيرًا ما تُثار أمامنا بإلحاح، ولا سيما في هذا العالم الذي تتعرض فيه القيم البشرية دائمًا للخطر. ومن هنا فإن إعلاء الطابع الجمالي فوق كل شيء آخر لا يقل في ابتعاده عن المعقولية عن إعلاء اكتناز المال أو التقاليد الموروثة فوق كل شيء آخر.

إن لدي إبسن بطلة درامية هي هيدا جابلر Heda Gabler لها شخصية مريضة مهتزة، وعندما تحض هذه البطلةُ لوفبرج Lovberg العالمَ الشابَّ الذي ينتظره مستقبل باهر، على قتل نفسه، تقول له «... أصغ إليَّ، هلا حاولت أن ... أن تفعلها بطريقة جميلة؟»[٥٤] وعندما تعلم بانتحاره، كان أول ما خطر ببالها هو أن تسأل إن كان قد أطلق الرصاص على نفسه «في المعبد»، أي «بطريقة جميلة».[٥٥] وقد تجد هذا موقفًا سخيفًا أو متصنعًا أو يدعو إلى الاشمئزاز، ولكن أيًّا كان الأمر، فمن الواضح أن المطالبة بإعلاء «الجمال» فوق كل شيء آخر ليست على الدوام أمرًا مستحبًّا أو قادرًا على تبرير ذاته.

بل إننا لا نحتاج إلى الاستشهاد بالروايات الخيالية لإيضاح رأينا؛ فلدينا شهادة أوسكار وايلد، ذلك المفكر الجمالي الذي كانت آراؤه تلخيصًا للقرن التاسع عشر وخاتمة له، فبعد أن أذلته محاكمته، وفي الوقت الذي كان فيه في السجن، كتب نقدًا شديدًا لطريقته السابقة في الحياة، قال فيه إنه كان في حياته السابقة يعامل «الفن كما لو كان هو الحقيقة العليا، والحياة على أنها مجرد ضرب من الخيال».[٥٦] والحق أن أحدًا لم يعرض ضحالة النزعة الجمالية واختلالها من حيث هي طريقة في الحياة بنفس القوة التي عرضها بها أوسكار وايلد.

---

[٥٤] هنريك إبسن: «هيدا جابلر»، ترجمة. Gosse & Archer (N. Y., Scribner, 1907) ص١٥٠.

[٥٥] نفس المرجع ص١٦٩.

[٥٦] من الأعماق De Profundis في كتاب The Portable Oscar Wilde ص٥١٥.

إن شعار «الحياة لأجل الفن» يذكرنا بما ننساه في كثير من الأحيان، وهو أن الحياة لا تكون جديرة بأن تعاش ما لم تسفر عن بهجة أو متعة كامنة. وكما يقول الفيلسوف إسبينوزا في عبارة رائعة، فإنه «لا يمكن أن يكون هناك من السرور والمتعة أكثر مما ينبغي». غير أن النظرية هدم نفسها بنفسها عندما تحمل على كل اهتمام بنتائج تجربتنا؛ فالساعي وراء الجمال لا يستطيع تحقيق قيمه دون تخطيط دقيق إلا إذا كان حظه حسنًا بدرجة ليس من حق إنسان أن يتوقعها، ولكن حتى لو حدث ذلك فسوف يُضطر إلى أن يهتم بالنتائج مثلما يهتم بالعناصر المباشرة، أو على حد تعبير باتر Pater، سيكون عليه أن يهتم. بثمار التجربة، مثلما يهتم بالتجربة. وحتى لو ابتسمت الآلهة لهذا الساعي إلى الجمال، فسوف يتعرض لتلك التهمة الحادة التي وجهها تولستوي، ألا وهي أنه طفيلي على أولئك الذين يشْقَون لكي يجعلوا طريقته في الحياة ممكنة.

إننا لا نستطيع أن نتطلع إلى المستقبل عندما يكون اهتمامنا جماليًّا. وليس الدرس الذي نتعلمه من ذلك هو أن من الواجب عدم اتخاذ وجهة النظر الجمالية بأية حال — كما يريد الداعية الأخلاقي الصارم — بل هو أن الموقف الجمالي ليس هو الموقف الوحيد الذي ينبغي أن يواجه المرء به العالم.

لقد كان حديثنا حتى الآن مُنصَبًّا على التوتر بين الطريقتين الأخلاقية والجمالية في الحكم على العمل الفني، وأود الآن أن أوضح نتائج هذا النزاع في الحكم على عنصر واحد من عناصر العمل، وهو الموضوع الذي يصوره العمل الفني.

ولعل القارئ يذكر أن أفلاطون قد انتقد الشعراء الكلاسيكيين. لتصويرهم رذائل الآلهة، وهناك اتهامات مماثلة كانت توجه إلى الفنانين على مر القرون حتى يومنا هذا؛ ففي القرن الثامن عشر، انتُقد هوجارث Hogarth لتصويره للإباحيين والعاهرات؛ وفي القرن التاسع عشر، حوكم فلوبير لأن روايته «مدام بوفاري» أظهرت البطلة في علاقات زنا؛ وفي القرن العشرين هوجمت أفلام سينمائية نظرًا إلى موضوعاتها الإباحية أو غير المكترثة بالمقدسات؛ فالأخلاق تنظر بقلق إلى النتائج. والحجة هنا هي تلك التي عرضها أفلاطون، وهي أن مشاهدة هذه الأعمال لها نتائج ضارة؛ لأن المعايير الأخلاقية للمدرك تضعف، وبالتالي يصبح سلوكه شرًّا.

وهناك عدة ردود ممكنة على هذه الحجة.

فمن الممكن أن يشار أولًا إلى أن الموضوع ليس عنصرًا واحدًا في العمل، وأن العمل الكامل هو الذي ينبغي أن يقدر ويحكم عليه جمالية، ولو حكمنا على أساس الموضوع وحده، لكنا أشبه بمن يتخذ الحياة الواقعية «أنموذجًا»، لأننا نتجاهل كل ما يجعل العمل موضوعًا جماليًّا متميزًا. وما أشبه ذلك بالقول إن ماكبث مجرد قصة عن عدد كبير من جرائم القتل، فمن الممكن تصوير الشر في عمل رديء وفي عمل عظيم.

على أن هذا النوع من الإجابة لا يؤثر في الداعية الأخلاقي كثيرًا؛ ذلك لأنه، على الرغم من أن أفلاطون قد انتقد الموضوع المحسوس والشكل لأسباب أخلاقية، كما أن تولستوي فعل هذا الشيء نفسه بالنسبة إلى التعبير الانفعالي، فإن موضوع العمل الفني هو ما يهم الداعية الأخلاقي قبل كل شيء؛ فالعناصر المحسوسة قد تكون بريئة أخلاقية؛ والشكل قد يكون جماليًّا «خالصًا» بالقدر الذي يتمناه أي واحد من أنصار النزعة الشكلية، ومع ذلك فإن قوام الموضوع هو طباع كائنات بشرية وسلوكهم، وتلك هي الأمور التي نصفها بأنها «خير» و«شر»، و«حق» و«باطل»، لذلك فإن لها علاقة واضحة بحياتنا غير الجمالية، ولو سلمنا بأن الفن يمكن أن يحكم عليه أخلاقيًّا على أي نحو، فعندئذٍ ينبغي أن نسلم بأن الموضوع الذي يعالجه العمل الفني مجال يصح للنقد الأخلاقي أن يتدخل فيه، أيا كانت طبيعة بقية العمل.

والرد الثاني على الداعية الأخلاقي يؤكد بدوره أنك لا تستطيع الحكم على أساس الموضوع وحده، ولكنه يواجه اتهام الداعية الأخلاقي بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر؛ ذلك لأنه يبين أن الأهمية الأخلاقية للعمل تتمثل أيضًا في الموقف الأخلاقي الذي يتخذه الفنان من الشر، فما لم يكن العمل إرشاديًّا بصورة واضحة، فإن هذا الموقف يكون موجودًا في العمل بصورة ضمنية، «كالحقيقة» الفنية، ومع ذلك فإن موقف الفنان هو عادة واضح بما فيه الكفاية، فهل هناك أي شك في أن جويا (في «أهوال الحرب») أو بيكاسو (في «جويرنيكا Guerinca») يدينان فظائع الحرب التي يصورانها؟ أو أن المصور جورج جروس George Grosz كان يصدر حكمًا مريرًا على الفساد والانحلال السائدين في ألمانيا خلال العشرينات من هذا القرن؟ إن الفنان يكشف لنا عن وجه الشر، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكي يبين لنا مدى قبحه، وإذا لم نجرد الموضوع، وبحثنا أيضًا في الاتجاه الذي يعبر عنه نحو هذا الموضوع، لاستطعنا أن ندرك إلى أي حد يعد العمل أخلاقيًّا بحق.

وهذا يصدق حتى على أشد الأعمال تمرُّدًا أو إذهالًا. وربما كان أكثر الأعمال شذوذًا وإغرابًا في الأدب الحديث هو مجموعة قصائد بودلير المسماة «أزهار الشر Les Fleurs

du mal»؛ فهي تحفل بأوصاف لسلوك جنسي لا يليق ذكره عادة، ولموضوعات نجدها عادة منفرة، وقد حوكم بودلير في عام ١٨٠٧م وأدين بسبب هذه القصائد. غير أن مكانته بوصفه شاعرًا أخذت تتزايد باطراد طوال الأعوام المائة الأخيرة. وفي وسعنا اليوم أن ندرك على نحو أفضل مما أدرك معاصروه أن «كل ما أراده كان … التعبير عن نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذي تؤدي إليه وضاعته».[٥٧] وكما هتف بودلير، فإن «الكتاب ينبغي أن يحكم عليه ككل، وعندئذٍ سيسفر عن أخلاقية هائلة!»[٥٨]

ولكن هناك مع ذلك فئتَين أخريَين للأعمال الفنية: هما تلك التي يقر فيها الشر ضمنًا، وتلك التي لا يدينه فيها ولا يقره.

ومن الصعب أن نجد أمثلة للفئة الأولى؛ فالأعمال التي يبدو أنها أمثلة لها، مثل أعمال بودلير أو الروائي الفرنسي هوسمان Huysmans، يتضح لنا بعد تحليلها أنها إدانة خافية للشر؛ فهذه الأعمال توقظ الجمهور من غفلته الأخلاقية، وبالتالي تزيد من حساسيته للشر. ولو كانت هناك أية أعمال يقر فيها الفنان ما يعتقد هو وجمهوره أنه شر، لاضطررنا على الأرجح إلى القول إن الإدراك الجمالي يقتضي «الموافقة المؤقتة» على اعتقاداته، ومع ذلك فمن الواجب أن نطبق مرة أخرى التمييز بين الممارسة الجمالية وبين الحكم الأخلاق؛ ففي الحكم على مثل هذا الفن تبدو قضية الداعية الأخلاقي هي الأقوى.

وتثير الأعمال التي يصور فيها الفنان الرذيلة ولكنه يمتنع عن الحكم عليها مشكلة أكثر طرافة، فمثل هذا الفن هو في رأي الداعية الأخلاقي غير مفهوم، وقد يكون أسوأ من ذلك؛ فهو يصر على ضرورة إدانة الشر حيثما ظهر، وإلا لكان هناك تسامح مع الشر، وأدى ذلك حتمًا إلى تشجيعه.

وعند هذه النقطة تستشيط العقلية الجمالية غضبًا؛ فالداعية الأخلاقي، من وجهة نظر هذه العقلية الجمالية، لا يفهم وظيفة الفن؛ إذ ليس هدف الفنان هو أن يصدر حكمًا، بل إن هذا أمر ينبغي أن يترك للقاضي ورجل الدين. وإنما يحاول الفنان الإمساك بزمام التجربة والتعبير عنها بطريقة موحية، مؤثرة، صادقة. والواقع أن الفساد والرذيلة

---

[٥٧] ستاركي: بودلير، ص٣٢٠.

[٥٨] مقتبس من المرجع المذكور من قبل، ص٣٢٠.

إنما هما جزء من العالم، فلهما إذن أهميتهما في ذاتهما، والفنان تستهويه شخصية الشرير، ودوافعه السوداء البغيضة، وربما استهوته الضخامة الهائلة للشر المتأصل فيه. وهو يحاول أن يندمج في الشر ويعبر عما ينبغي أن يكون عليه إحساس المرء إذا كان شريرًا.

«أما عن الشخصية الشغوفة بالشعر ... فإنها ليست ذاتها، بل ليست لها ذات وإنما هي كل شيء ولا شيء؛ فليست لها شخصية، بل هي تستمتع بالنور والظلمة، وهي تعيش في متعة، سواءٌ أكانت هذه المتعة ظالمة أم عادلة، رفيعة أم منحطة، غنية أم فقيرة، وضيعة أم سامية، وهي عندما تتصور ياجو تشعر بنفس السرور الذي تشعر به عندما تتصور إيموجين Imogen، والشيء الذي يصدم الفيلسوف الفاضل، يبهج الشاعر المتقلب.»[٥٩]

هنا يرتفع مرة أخرى شعار «الفن لأجل الفن»؛ فالفنان ذو النزعة الجمالية «بمعزل عن الخير والشر»، وهو يتذوق المتعة الانفعالية المثيرة للخيال في التجربة وفي كل تجربة. أما الاعتبارات الأخلاقية فهي ببساطة خارجة عن الموضوع.

وقبل وقت كثير من محاكمة بودلير، أدين فلوبير على أساس أخلاقية «مدام بوفاري» (ومن الواضح أن عام ١٨٥٧م كان عامًا سعيدًا بالنسبة إلى خلفاء أفلاطون من الفرنسيين). ولقد قال البعض، دفاعًا عن الرواية، إن البطلة الزانية، على أي حال، ماتت ميتة أليمة سابقة لأوانها، ولكن هذا أمر خارج عن الموضوع في نظر حركة «الفن لأجل الفن»، فمن الممكن أن تقوم أعمال مماثلة بتصوير الشر وهو يعيش هنيئًا مدى الحياة. وإنما المهم هو أن فلوبير كان يحاول تصوير تصرفات شخصية مفرطة في الرومانتيكية، تشعر بخيبة الأمل، وتقيدها بيئة اجتماعية كئيبة من بيئات الطبقة الوسطى، وإنه لمن العسير أن نجد في الرواية أدلة على أنه كان يحمل على سلوك بطلته أو يقرها، بل إنه يبدو كما لو كان يقول «إن إما بوفاري هكذا» ويجعلنا نفهم مشاعرها ونشاركها إياها.

(٣) مطالب الفن ومطالب الأخلاق

للمفهوم الثاني الذي نستخدمه في هذا الفصل، وهو «الأخلاق»، معانٍ متعددة، وإذا شئنا أن نقوم بتحليل وافٍ لها، فإننا نحتاج إلى وقت يساوي على الأقل ذلك الذي كرسناه من

[٥٩] كيتس: «الرسائل»، في المرجع المذكور من قبل، ص١٧٢.

قبل لتحليل «الفن». ومع ذلك، علينا أن نعترف بغموض هذا اللفظ؛ ذلك لأن الحل الذي سنأتي به لمشكلة هذا الفصل يتوقف على فهمنا للفظ «الأخلاق».

يُستخدَم لفظ «الأخلاقي» في كثير من الأحيان للإشارة إلى التزامات ومحظورات معينة لها قوة هائلة خاصة، كما في قولنا «كن مخلصًا لوطنك»، أو «لا تكذب» ... إلخ، ويعلق غير الأمريكيين أحيانًا على هذا الأمر قائلين إن الأمريكيين قد ضيقوا نطاق معنى هذا اللفظ بحيث أصبح يقتصر على السلوك الجنسي، أي أن لفظ «اللاأخلاقي» يدل على الإباحة الجنسية. وعلى أي حال فإن هذا المعنى الأول للفظ «الأخلاقي» يقتصر تطبيقه على مجالات معينة فقط للنشاط الإنساني: هذه المجالات تشمل عادة العلاقات العائلية، والالتزامات التعاقدية في المعاملات الاقتصادية والوفاء بالوعد ... إلخ، فضلًا عن السلوك الجنسي. وهناك أنواع أخرى من السلوك لها أهمية أقل، ولا تخضع للأوامر الأخلاقية. ومن هنا كان التمييز بين «الطباع manners» والأخلاق.

كذلك يبدو أن الفن والتجربة الجمالية، يقعان خارج المجال الأخلاقي؛ فنحن لا نتحدث عادةً عن الواجبات الفنية والجمالية كما نتحدث عن الواجبات المتعلقة بانتماء الفرد إلى أسرة، أو عقيدة، أو أُمة، فإذا قلنا إن الفنان «كان ينبغي عليه أن يستخدم وسيطًا آخر»، أو أنك «ينبغي أن تشاهد المسرحية»؛ فنحن لا نعتقد أن هذا استخدام أخلاقي للفظ «ينبغي»؛ ففي هذه الجمل يفتقر لفظ «ينبغي» إلى الطابع الصارم الحاسم الذي يتسم به لفظ «ينبغي» الأخلاقي، كما في قولنا «ينبغي أن تقول الصدق». وهكذا يبدو أن اللغة الجارية تبارك الانفصال بين الفن والأخلاق، ويبدو أنها تقول ضمنًا إننا، في مجال الفن والمتعة الجمالية، نستطيع أن نأخذ «إجازة أخلاقية»، وقد استخدم بعض المدافعين عن حركة «الفن لأجل الفن» هذا النوع من الحجج. فهم يقولون إن «الأخلاق تسري على أولئك المشتركين في أوجه النشاط اليومية المتعلقة بحياة الأسرة والنشاط الاقتصادي، ولكنها لا تسري على أولئك الذين لا يريدون أن يكون لهم شأن بأوجه النشاط هذه».

وهناك معنًى آخر للفظ «الأخلاقي» يرتبط بالمعنى الأول ارتباطًا وثيقًا، ويجعل الأخلاق معادلة لما يقره المجتمع. ويتضح مظهر الإقرار الاجتماعي في المكافآت والعقوبات التي تُعزَى إلى مختلف الأفعال وسمات الشخصية. وفي هذا المعنى بدوره يطالب المدافعون عن الفن بإعفائه من تطبيق شروط الأخلاق؛ فهم يدعون أن الفنان ينبغي ألا يقيد بما هو مألوف أو متواضَع عليه؛ ذلك لأن لديه بصيرة وجرأة، والفن يؤدي إلى الانطلاق والتحرر، لا إلى الجمود، بل إن الفنان قد يخالف الأخلاق التقليدية في سبيل

أخلاق لها معنى مختلف أرفع من معناها العادي، أعني في سبيل مثل أعلى لا يشيع قبوله بعدُ في المجتمع، ولكنه أسمى من العرف السائد؛ فروايات ديكنز وتوماس هاردي تتحدى الأساليب القانونية والاجتماعية السائدة في أيامهما. وهناك روائيون أقرب عهدًا أخذوا يتشككون في أسلوب حياتنا بأسره؛ فالأخلاق، بمعنى «الإقرار الاجتماعي»، لا يمكنها أن تشرع للفن.

غير أن هناك معنًى آخر أكثر تحررًا للفظ «الأخلاق». وقد أوضح «رالف بارتون بري Ralph Barton Perry» هذا المعنى، ثم حاول أن يبين كيف يمكن تبرير التنظيم الأخلاقي للفن. ويلاحظ بري أن رأيه مشابه إلى حد بعيد لرأي أفلاطون في «الجمهورية».[٦٠] ومع ذلك فإن القارئ الذي يشعر بالنفور من روح التزمت القاسية عند أفلاطون، سيجد على الأرجح أن بري أسهل استساغة.

يقول بري أولًا إن أي شيء يكون «خيرًا» إذا كان المرء يبدي به اهتمامًا، أي إذا كان موضوعًا للسعي أو الرغبة. ولو أخذنا أي اهتمام بعينه على حِدَة لوجدناه لا يقل في براءته الأخلاقية عن جوع الطفل الرضيع أو حب استطلاعه غير أن رغباتنا لا توجد منعزلة، وإنما تتفاعل بعضها مع البعض، والأهم من ذلك أنها كثيرًا ما تتصارع بعضها مع البعض، فقد يؤدي تحقيق إحدى الرغبات إلى إحباط رغبة أخرى. وهكذا فإن ما يكون في ذاته خيرًا، قد يكون شرًّا في علاقاته المتبادلة. «إن خيرية الفعل لا يمكن أن يحكم عليها دون إشارة إلى كل الاهتمامات المتأثرة به، سواء بطريقة مباشرة أم بطريقة غير مباشرة».[٦١] ولو تركت اهتماماتنا لتحقق ذاتها دون ضبط أو اعتدال، لكانت النتائج مهلكة؛ فكثيرًا ما تكون أقوى الرغبات هي أشدها تدميرًا.

عند هذه النقطة، تظهر الأخلاق؛ «فالأخلاق لا تعدو أن تكون الاختيار الحتمي بين الانتحار وبين الحياة الممتلئة، وعندما تتصارع الاهتمامات أو المصالح بعضها مع البعض، تجعل مشروع الحياة مغامرة شاقة، عقيمة، عديمة الجدوى على أحسن الفروض».[٦٢]

ومهمة الأخلاق هي الإقلال من الصراع بين الاهتمامات «بعضها مع البعض» إلى أدنى حد ممكن (إذ إن من المستحيل القضاء على هذا الصراع قضاء تامًّا)؛ فالأخلاق

---

[٦٠] رالف بارتون بري: الاقتصاد الأخلاقي The Moral Economy ص١٩١. (N. Y., Scribner, 1909).

[٦١] المرجع نفسه، ص١١٢–١١٣.

[٦٢] المرجع نفسه، ص١٤.

تنظم الاهتمامات أو المصالح بحث تصبح «مترابطة وموحدة»؛[٦٣] فهي تحد من الرغبات التي تهدد رغبات أخرى، وفضلًا عن ذلك فإنها تحدث نوعًا من «الاشتراك» في المصالح أو الاهتمامات، تستطيع هذه الأخيرة في ظله أن تساعد وتدعم بعضها البعض، وهكذا فإن تحقيق اهتمام أو مصلحة واحدة لا يعوق تحقيق الأخرى، بل إنه في الواقع يسهم في هذا التحقيق. وعلى ذلك فإن موضوع الاهتمام لا يكون «خيرًا من الوجهة الأخلاقية» إلا عندما يكون الاهتمام مؤيدًا باهتمامات أخرى.[٦٤]

إن الأخلاق بالمعنى الذي يفهمها به «بري» لا تقتصر على مجالات معينة للنشاط، كما هي في معناها الذي ناقشناه عند بداية هذا القسم، وهي ليست اهتمامًا واحدًا ضمن عدة اهتمامات أخرى، وإنما هي الاهتمام الشامل الذي يشرع للحياة كلها. غير أنها ليست تمسُّكًا مُتحجِّرًا بالتراث، أو نزعة تطهُّرية (بيوريتانية) متزمتة (وقد عرَّف هـ. ل. منكن H. L. Mencken ذات مرة البيوريتانية بأنها «الخوف المستحكم من أن يكون شخص ما، في مكان ما، سعيدًا».) فالأخلاق لا تكبت الرغبات لمجرد كونها تُعَد أي رغبة، وكل رغبة، شريرة، بل إن الأخلاق تضع نفسها في خدمة حياة مليئة سعيدة، وإشرافها أمر لا مفر منه نظرًا إلى هذه الحقيقة التي لا مفر منها، وهي الصراع بين مصالحنا أو اهتماماتنا؛ «فليس في وسع أحد أن يتحرر من حكم الأخلاق».[٦٥]

فلتطبق إذن نظرية بري هذه على مشكلتنا في هذا الفصل، وستجد أن في استطاعتك توقُّع إجابته مقدمًا:

> «إن الفن خاضع للنقد الأخلاقي؛ لأن الأخلاق ليست أكثر ولا أقل من القانون الذي يتحكم في المجال الكامل للاهتمامات، والذي يكون فيه الفن وكل شيء طيب آخر ممكنًا.»[٦٦]

فالأخلاق تنظم كل اهتمامات الإنسان، والفن واحد من هذه الاهتمامات. وهو لا يستطيع أن يطالب لنفسه بالحصانة من إشراف الأخلاق، أكثر مما يستطيع أي اهتمام

---

[٦٣] الموضع نفسه.

[٦٤] رالف بارتون بري: مجالات القيمة Realms of Value، ص١٠٤، (Harvard U.P., 1954).

[٦٥] «الاقتصاد الأخلاقي»، ص٨.

[٦٦] المرجع نفسه، ص١٧٤.

آخر أن يطالب بمثل هذه الحصانة. وفضلًا عن ذلك، فالفن، كما أكد تولستوي، لا يمكن ممارسته إلا عندما يلبي الحاجات غير الفنية، من اجتماعية واقتصادية. ولما كانت أوجه النشاط هذه تحتاج إلى الأخلاق، فلا بد أن يكون الفن مدينًا لها؛ فالفن ينتفع من الأخلاق، وبالتالي فإن عليه التزامات لها.

ويدرك بري، بنفس الوضوح الذي يدرك به أي نصير من أنصار نظرية «الفن لأجل الفن»، أن الحكم الجمالي لا يمكن إرجاعه إلى الحكم الأخلاقي، وأن من الواجب عدم الخلط بين الاثنين. ومع ذلك، فإن الداعية الأخلاقي لا يكون قد وقع في خلط كهذا إذا ما حكم على الفن «على أسس أخلاقية»؛[٦٧] فحكمه يعلو دائمًا على حكم الناقد الجمالي، لا لأنه أرهف حسًّا من الوجهة الجمالية، بل لأنه يتحدث باسم الحياة بأسرها، لا باسم جزء واحد منها.

وفي استطاعة القارئ أن يرى بنفسه إلى أي مدى يتسم هذا التفكير بالطابع الأفلاطوني، ومع ذلك فإن نظرية بري أكثر إنسانية وأشد مرونة في تطبيقها: بمراحل من نظرية أفلاطون، وعلى الرغم من أنه يؤيد مطالب الأخلاق فإنه، يعترف بمطالب الفن اعترافًا كاملًا. فهو يقول إن الاهتمام الجمالي، أي «الاهتمام بمجرد تأمل الأشياء، وبمجرد إدراكها، أو الشعور بها، أو التفكير فيها، أو تخيلها»،[٦٨] يمكن أن يكون مصدرًا لرضاء لا حدَّ له. فالفن يعطينا «عائدًا متصلًا من الخير».[٦٩] ويترتب على ذلك أن أي حظر يُفرَض على الفن، مهما كانت مبرراته الأخلاقية، ينطوي على خسارة مؤسفة في القيم، وفضلًا عن ذلك فإن بري لا يماثل أفلاطون في تزمته في تطبيق الضوابط الأخلاقية؛ فهو لا يحدد مجموعة قليلة من الموضوعات المسموح بها للفن، ولا يحظر التجديد في الفن، وهو قطعًا لا يحبذ طرد الفنان الخارج على العرف الشائع من المجتمع.

ولقد كان موقف بري مرنًا لأن نظريته الأخلاقية كانت ذات نزعة نسبية؛ فالمعيار الأسمى هو التكامل المتوافق للاهتمامات. أما كيف يمكن تحقيق ذلك، فيتوقف على الموقف الخاص الذي يتخذ فيه القرار؛ فعند اختلاف المواقف، تدعو الحاجة إلى اتجاهات مختلفة في السلوك، ومن المستحيل فرض قواعد مطلقة للسلوك في كل المواقف؛ ففي

[٦٧] المرجع نفسه، ص١٧٦.

[٦٨] المرجع نفسه، ص١٨٠.

[٦٩] المرجع نفسه، ص١٩٢.

بعض المجتمعات، وفي بعض فترات التاريخ، قد تدعو الحاجة إلى رقابة لا تقل صرامة عن تلك التي دعا إليها أفلاطون، وفي أوقات أخرى، عندما لا يكون في الفن تهديد للاهتمامات أو المصالح غير الجمالية، لا تلزم أي رقابة على الإطلاق، ومن هنا فإن اقتراحات بري لم توضع بنفس الصرامة التي وضعت بها اقتراحات أفلاطون، بل إنني لأقول إن بري لم يكن خائفًا بقدر ما كان أفلاطون؛ فهو لا يشعر بالحاجة إلى ضوابط صارمة يفترض أنها تحمي المجتمع من كل الشرور المقبلة؛ فهو يبدأ بإعطاء الاهتمام الجمالي أكبر قدر ممكن من الحرية، ولا يفرض ضوابط إلا عندما يصبح الفن خطرًا واضحًا على «الحياة الخيرة»، حياة «السعادة المتوافقة».[٧٠]

وأود أن أختم مناقشتي لهذا الموضوع بتقديم بعض الملاحظات في موضوع الرقابة، متخذًا من نظرية بري أساس لهذه المناقشة.

إن الحجج التي قدمها أفلاطون وبري، وعيوب نظرية «الحياة لأجل الفن»، تُظهِر على نحو قاطع، في رأيي، أن الفن لا يستطيع أن يطالب لنفسه بمركز مميز؛ فمن الواجب أن يُحكم عليه، ويُراقب، في ضوء تأثيراته في الحياة عامة، شأنه شأن كل نشاط بشري آخر؛ فإذا بلغ ضرر هذه التأثيرات حدًّا يطغى معه على لذة المتعة الجمالية، كان الضبط الاجتماعي في صورة الرقابة ضروريًّا. ويبدو لي أن هذا لا يعدو أن يكون مثلًا لمبدأ لا حاجة إلى التدليل عليه، ألا وهو أن القيم الأعظم لا ينبغي أن يُضحَّى بها في سبيل القيم الأدنى.

هذه النتيجة يسهل إثباتها، بل إن التعبير عنها أسهل، ولكن المشكلات المؤلمة بحق في الرقابة هي تلك المتعلقة بالتنفيذ، أعني متى ينبغي فرض الرقابة، وإلى أي مدى ينبغي استخدامها، وما هي طرق التنظيم المحددة التي ينبغي استخدامها.

ومن الواضح أن الاتجاه، في أي مجتمع ديمقراطي مثل مجتمعنا، ينبغي أن يكون مؤيدًا للفن وضد الرقابة؛ فالخلق الفني نوع حيوي من التعبير عن الذات، وهو بالنسبة إلى بعض الناس أمر لا غناء عنه لكي تكون الحياة سعيدة، ولا بد أن يكون إيماننا بالحرية شاملًا للحرية الفنية بقدر ما يشمل النشاط السياسي أو الديني، فأي عمل من أعمال الرقابة إنما هو حد من الحرية، وبالتالي فهو يتعارض مع واحد من أرفع

[٧٠] مجالات القيمة، ص١٠٤.

مثلنا العليا، وقد تكون للرقابة تأثيرات لاحقة ضارة؛ فهي قد تخلق جوًّا من الرهبة بين الفنانين، يؤدي إلى إماتة الرغبة في الخلق لديهم، والأهم من ذلك أنها قد تمهد الطريق للتحكم السياسي في مجالات أخرى للحياة.

كذلك ينبغي أن نتذكر على الدوام أن أي عمل من أعمال الرقابة يجر وراءه خسارة، قد تكون خسارة كبيرة، في الاستمتاع الجمالي؛ فالتجربة الجمالية خير في ذاتها كأعظم ما يكون الخير، ولذا فإن حظر عرض عمل فني أو أداءه علنًا يحرمنا من فرصة الاستمتاع بالقيمة الكامنة فيه.

وفضلًا عن ذلك، فمن الواجب ألا ننسى، مع كل ما يقال عن النتائج الضارة للفن، أن تأثيرات التجربة الجمالية كثيرًا ما تكون نافعة، ولكن مثل هذه التجربة لا يكاد يكون لها أبدًا تأثير مباشر، يترتب عليه أن نهرع إلى أداء عمل فاضل، بل إن التأثير الأخلاقي للفن أعمق وأشمل؛ ففي استطاعة الفن أن يغير شخصيتنا على أنحاء شتى، بحيث أنه عندما يحين وقت السلوك، نكون أحكم وأقدر على الفهم، وفي وسع الفن أن يزيد من فهمنا للدوافع الإنسانية، سواء منها دوافعنا نحن ودوافع الآخرين (وقد تحدثنا عن التراجيديا في هذا الصدد). وهو يستطيع أن يعمق تعاطفنا مع الناس الآخرين. وهو إذ يعرض كل القوى المعقدة التي تدخل في الموقف الأخلاقي الواحد، يستطيع أن يُبدِّد الحيرة الأخلاقية، ويساعدنا على التغلب عليها، ولكن الأهم من ذلك أن الأعمال الفنية تستطيع أن تجعلنا نفكر بعمق في معتقداتنا الأخلاقية، ونتخذ منها موقفًا نقديًّا. وكما رأينا من قبل؛ فإن الكوميديا كثيرًا ما تكشف عن سخافات الأخلاق الشائعة ومتناقضاتها، مثل هذا الفن يحضنا على التماس مثل عليا أكبر معقولية وصحة، وبهذا المعنى يقوم الفن بتقديم «أسئلة أخلاقية» لا «إجابات أخلاقية».[٧١] فهو إذن حافز على الاستنارة الأخلاقية.

من هذه الأفكار نستنتج أن الرقابة في مجتمع مثل مجتمعنا ينبغي ألا يُلتَجأ إليها إلا نادرًا، وبحذر، وفي حالات الضرورة القصوى، ولكن لا يمكننا أن نستنتج من ذلك أن من الواجب عدم الالتجاء إلى الرقابة أبدًا.

ذلك لأن تأثير الفن يمكن أن يكون ضارًّا بقدر ما يكون نافعًا، وهناك طرق لا حصر لها يستطيع بها الفن أن يعمل على هدم السعادة الشخصية والاجتماعية؛ فهو قد

[٧١] سيدني زنك: «التأثير الأخلاقي للفن» (مقال).

Sidney Zink, “The Moral Effect of Art,” in Vivas and Krieger, op. cit., p. 556.

يفسد الطبع، ولا سيما بين الصغار، إذ يوجه الدوافع نحو سلوك غير مشروع ومضاد للمجتمع، وهو قد يشكك في المثل العليا التقليدية ذات الضرورة الحيوية بالنسبة إلى النظام الاجتماعي؛ وفي أوقات الأزمات السياسية أو العسكرية، قد يكون الفن داعيةً إلى الفتنة أو التخريب.

والأرجح أن الضرر الأكبر يأتي من موضوع العمل الفني، وقد استمعنا إلى دفاع نصير الفن القائل إن الموضوع ليس إلا عنصرًا واحدًا في العمل الفني، وأن من الواجب ألا نفصل بينه وبين الكل. غير أن هذه حجة في صف التذوق والنقد الجمالي الواعي، ولكنا الآن نتحدث عن الوجه الأخلاقي للعمل، فمن الجائز أن يكون الجمهور الذي يشاهد العمل منتبهًا إلى الموضوع وحده، ومن الجائز أن يتأثر به تأثرًا ضارًّا؛ ذلك لأن عددًا كبيرًا من الناس يبدو، على أية حال، من أنصار نظرية «المحاكاة» دون أن يشعر بذلك، فإذا كانت تأثيرات مشاهدة الموضوع واضحة الضرر، فليس من المفيد أن نقول إن الجمهور لم ير العمل الفني على ما هو عليه في حقيقته؛ فالتأثيرات موجودة، وإذا ظل العمل الفني يعرض على الناس فسوف تتضاعف. وإنه لَيكون من المؤلم بوجه خاص أن يحظر العمل الفني في مثل هذه الظروف؛ إذ إن الخطأ خطأ الجمهور أكثر مما هو خطأ العمل ذاته، ولكنا رأينا أن كل رقابة تؤدي إلى الحظر مؤلمة، ومع ذلك فلا بد أن يكون هدفها هو مراعاة صالح الحياة في مجموعها.

والواقع أن ارتقاء الذوق الجمالي للجمهور ليس إلا واحدًا من العوامل التي ينبغي أن تؤخذ بعين الاعتبار، فإذا كان المرء يأخذ بوجهة النظر النسبية، فإن ممارسة الرقابة أو عدم ممارستها لا بد أن يتوقف على حقائق الموقف الخاص، وهذه الحقائق شديدة التعقيد في كل الأحوال تقريبًا، فليس من المحتمل أن تكون للعمل الفني، في ذاته وبذاته، تأثيرات تؤدي إلى الفتنة أو الفساد، وإنما الواجب أن ينظر إليه في ضوء المناخ العام للرأي الأخلاقي والسياسي والاجتماعي في ذلك العصر، وهكذا فإن الأعمال الفنية التي يمكن أن يسمح لها بأن تمضي دون تنظيم في فترة معينة من تاريخنا، قد يصبح من المشروع فرض الرقابة عليها في وقت آخر.

إن من الواجب عدم الالتجاء إلى الرقابة إلا إذا أظهرت حقائق الموقف، بقدر معقول من الوضوح، إن تأثيرات العمل يغلب عليها الطابع السيئ، وعلى ذلك فربما كان من القواعد العملية النافعة أن نقول إن الرقابة ينبغي ألا تفرض إلا بعد أن يكون العمل قد عرض على الجمهور، فعندئذٍ فقط يمكننا أن نحصل على أدلة تجريبية على ضرر العمل، وبهذه الأدلة وحدها نستطيع أن نبرر الحد من حرية الفنان والمشاهد، وبطبيعة

الحال فإن تطبيق هذه القاعدة يترتب عليه خطر معين، هو أن الرقابة ستأتي متأخرة، بعد أن يكون الضرر قد وقع. غير أن هذه مخاطرة قد يكون علينا تحملها، وإن كان من الواجب أن نفعل ذلك عن وعي. أما الحل الآخر فهو ما يسميه القانون أحيانًا «القيد المسبق»، أي الرقابة قبل العرض العلني للعمل، وهنا تكون الأخطار أعظم، فعلى الرقيب أن يحكم على العمل قبل أن يكون قد وضع تحت اختبار الاستجابة الجمالية والتأثير الأخلاقي، وقد يكون تقدير هذا الرقيب للقيمة الجمالية للعمل أقل مما يستحق، على حين أن تقديره لأضراره الأخلاقية قد يكون أكبر مما يستحق، ولا بد أن تكون فرصة الخطأ أكبر بوجه خاص عندما يكون العمل بأسلوب أو قالب جديد غير مألوف، عندئذٍ تكون الرقابة مرتكزة على التخمين لا الواقع، وتحتاج إلى قدرة على التكهن والتخيل لا حد لها في الرقيب.

وهذا يؤدي بنا أخيرًا إلى السؤال الذي حيَّر الفئران التي أرادت أن تعلق الجرس في رقبة القطة، «فمن الذي سيقوم بهذا العمل؟» إن الرقيب المثالي هو ذلك الذي يجمع بين الاحترام العميق للحرية، والحساسية المرهفة للقيم الجمالية للفن، والتقدير الواعي لمصلحة المجتمع، ولكن، على الرغم من أني دافعت عن الرقابة، فإني أعترف بأن الرقباء الذين عرفهم التاريخ لا يعجبونني كثيرًا، من حيث هم فئة؛ فقد كانوا في كثير من الأحيان، بل ربما كانوا عادة أناسًا ضَيِّقي الأفق محدودِي الأذهان، هؤلاء الناس لم يفهموا مطالب الفن؛ بل إن بعضهم كان يزدري القيمة الجمالية تمامًا. والأسوأ من ذلك أنهم لم يكونوا أفضل فهمًا لمطالب الأخلاق على الإطلاق؛ فالأخلاق كانت في نظرهم شيئًا متحجرًا محافظًا إلى حد التطرف، وهم لم يدركوا الأهمية التي تنطوي عليها إعادة اختبار الأخلاق التقليدية وتحديها، وكثيرًا ما كانوا يخلطون بين تحيزاتهم الخاصة وبين الخير الأخلاقي؛ فهناك رقيب في إحدى مدننا الجنوبية الكبيرة كان في السنوات التي سبقت وفاته القريبة العهد، مشهورًا بقراراته الطائشة اللامعقولة، وكان يرفض عرض الأفلام التي تصور سرقات القطارات؛ لأنه هو ذاته كان في شبابه عاملًا في السكك الحديدية، وقد ضربت في هذا الفصل من قبل أمثلة أخرى مشهورة لحماقات الرقابة، هي اضطهاد اثنين من أعظم الأعمال الفنية في القرن الماضي، وهما «مدام بوفاري» و«أزهار الشر»، ولكن الرقابة ربما كانت أغبى ما تكون عندما تلفت الأنظار إلى أعمال لو لم يكن الرقباء قد أثاروا حولها ضجة لما التفت إليها أحد عندئذٍ تهدم الرقابة نفسها بنفسها؛ إذ إنها تخلق اهتمامًا شعبيًّا بأعمال ضارة أخلاقية، وعندما يكون هذا الاهتمام كبيرًا بما فيه الكفاية فإنه يستطيع عادة أن يجد سبلًا للتحايل على القانون.

إن مشكلة اختيار الرقباء مشكلة هامة وعويصة، غير أنها ليست مستعصية، وهي لا تختلف كثيرًا، عن مشكلة اختيار القضاة؛ فهم بدورهم ينبغي أن يجمعوا بين النزاهة والبصيرة والتعاطف، ولكن هناك بالفعل أناسًا على هذا النحو، ونحن نعرف من هم؛ فأسماؤهم تبرز في تاريخ نظامنا القضائي، كذلك كان هناك قضاة كانت قراراتهم متحيزة، أو ما هو أسوأ من ذلك، ونحن نعرفهم على ما هم عليه. وإذن فليس ثمة جدوى تذكر من المناقشة القائلة إننا لا نستطيع أبدًا أن نجد أي شخص يصلح ليكون رقيبًا. إن وظيفة الرقيب صعبة، ومن الممكن إساءة استغلالها سعيًا وراء السلطة الشخصية أو الكسب، ومع ذلك فإن الديمقراطية الناجحة لا بد أن تنتج أناسًا قادرين على أداء هذا العمل بكفاءة، ولو وصل أي مجتمع ديمقراطي إلى النقطة التي يعجز فيها عن إنتاج أناس كهؤلاء، لكان يواجه مشكلات أخطر بكثير من مشكلة الرقابة في الفن.

وأود أن أضرب مثلًا للتقدير الاجتماعي للفن في أحسن حالاته، وربما كان هو أشهر أمثلة أحكام الرقابة في هذا القرن، وهو حكم القاضي وولزي Woolsey في ٦ ديسمبر ١٩٣٣م في قضية «يوليسيز Ulysses» لجيمس جويس؛ ففي المحاكمة ذهب المدعي إلى أن الرواية مخلة بالآداب العامة، وبالتالي لا يمكن نشرها في البلاد.

وقد بدأ القاضي وولزي بأن عمل حسابًا للمطالب الجمالية في الرواية، فاعترف بالجدة الأدبية للعمل، بل وصف طرق جويس بوضوح وذهن نفاذ.[٧٢] وناقش سمات في الكتاب مثل «الألفاظ القذرة»، في علاقتها بمقصد الفنان — أي أنه نظر إلى العمل الفني في كليته — ووجد أن لها تبريرًا في «محاولة جويس الأمينة أن يبين بدقة كيف تعمل أذهان شخصياته».[٧٣] وأصدر حكمه على العمل بأنه ناجح من الوجهة الجمالية. غير أن القاضي وولزي لم يقف عند هذا الحد، بل اعترف أيضًا بمطالب الأخلاق، ولكي يقرر إنْ كان من الواجب حماية الجمهور الأمريكي من قراءة الكتاب قال إنه:

> «لا يكفي أن يجد المرء، كما وجدت فيما سبق، أن جويس لم يكتب «يوليسيز» وفي ذهنه ما يُسمَّى عادة بالمقصد الإباحي بل ينبغي أن أحاول تطبيق معيار

[٧٢] جيمس جويس: يوليسيز، ص١١–١٢ من المقدمة.

(N. Y., Modern Library, 1934).

[٧٣] المرجع نفسه.

> أكثر موضوعية على كتابه لكي أقرر تأثيره من حيث نتائجه، بغض النظر عن المقصد الذي كتب به.»[٧٤]

وهنا نجد اهتمامًا بالنتائج لا يقل عما يرغب فيه أي داعية أخلاقي. فمقصد الفنان شيء وهو ما لم يتجاهله القاضي وولزي وتأثير العمل من حيث نتائجه شيء آخر، وهو ما لم يكن من الممكن تجاهله بالأحرى، وذلك إذا حكمنا على الأمر على أساس الدور والمهمة التي قام بها القاضي وولزي.

وقد حرص القاضي وولزي، فيما يتعلق بالمشكلة القانونية الرئيسية، وهي ما إذا كانت «يوليسيز» رواية إباحية، على ألا يكون حكمه انعكاسًا «لأهوائه الشخصية الخاصة».[٧٥] فحكم بأن القصة، عندما يقرؤها إنسان سويٌّ، لا تؤدي إلى «إثارة المشاعر الجنسية أو الأفكار الشهوانية».[٧٦] و«القانون لا يهتم إلا بالشخص السويِّ».[٧٧]

وها هي ذي الجملة الأخيرة من الحكم: «وعلى ذلك فمن الممكن السماح بنشر «يوليسيز» في الولايات المتحدة.»[٧٨]

ولعلكم تعرفون أن يوليسيز تُقرَأ الآن على نطاق واسع في الكليات، وبين الجمهور المثقف.

إن مشكلة التوفيق بين مطالب الفن ومطالب الأخلاق هي، على أحسن الفروض، شديدة الصعوبة، وهي تكاد تبدو مستعصية في بعض الأحيان، ولكني أعتقد أنه لو كان كل الرقباء على مستوى القاضي وولزي، لأمكن حلها بكل ما نأمل من تعقل وإنصاف.

المراجع

ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٣٣٥–٣٥٦، ٥٢٧–٥٧١.

فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٤٨٣–٥٨٣.

---

[٧٤] المرجع نفسه، ص١٢ من المقدمة.

[٧٥] المرجع نفسه، ص١٣ من المقدمة.

[٧٦] المرجع نفسه، ص١٤ من المقدمة.

[٧٧] المرجع نفسه، ص١٣ من المقدمة.

[٧٨] المرجع نفسه، ص١٤ من المقدمة.

جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي، الفصلان ٩، ١٠.
مري، ج كورتني: الأدب والرقابة، ٣٤٩–٣٥١ (مقال).

Murray, J. Courtney, “Literature and Censorship,” Commonwealth, vol. L IV (July 6, 1956).

بري، رالف بارتون: الاقتصاد الأخلاقي، الفصلان الأول والخامس.

Perry, P. B., The Moral Economy (N. Y., Seribner, 1909).

أفلاطون، الجمهورية، الكتب ٢–٤، ١٠.
ريدر، ملفين: «الفنان بوصفه دخيلًا»، ص٣٠٩–٣١٨ (مقال).

Rader, Melvin, The Artist as Outsider,” J. of Ae, and Art Cr., vol. XVI (March, 1958).

ريد: دراسة في علم الجمال، الفصل الحادي عشر.
تولستوي: ما الفن؟

Tolstoy, Leo, What is Art? (Trans. Maude, N. Y., Oxford U.P., 1955).

أسئلة

(١) لنفرض أنك تقر المبدأ القائل إن الرقابة يمكن في بعض الأحيان تبريرها أخلاقيًّا، فهل تستطيع أن تجد أية أمثلة محددة للرقابة في تاريخ الفن تعتقد أنه كان لها ما يبررها في ظروفها الخاصة؟ (ابحث بالتفصيل الحالات المذكورة في هذا الفصل، أو أية حالات أخرى). فإذا لم تجد أية أمثلة، فهل يترتب على ذلك أن من الواجب التخلي عن الرقابة حتى من حيث المبدأ؟

(٢) هل تعتقد أن للفنان الحق في الامتناع عن عرْض عمله بعد تقديمه إلى الجمهور؟ وأي الأسباب تبرر هذا التصرف في رأيك؟ وهل تظل هذه الأسباب سارية إذا اتضح أن الجمهور يقدر العمل الفني تقديرًا رفيعًا؟ وهل هناك، عمومًا، أية اختلافات هامة بين امتناع الفنان عن عرض العمل وبين الرقيب الذي يعمل باسم المجتمع؟

(٣) هل تستطيع أن تجد أمثلة لأعمال فنية يعبر فيها الفنان عن موافقته على ما يعتقد أنه شر؟ وهل تُعَد هذه الأعمال أدنى مرتبة على الدوام من الوجهة الجمالية؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل يرجع هذا إلى ما يسميه بوزانكيت «ضعفًا في المشاهد»، أي عدم قدرتنا على إدراك هذه الأعمال «بتعاطف» جمالي؟

(٤) قارن بين هذه القضايا:

«زيد لا أخلاقي.»

«هذا السلوك لا أخلاقي.»

«هذا العمل الفني لا أخلاقي.»

كيف تختلف هذه القضايا في المعنى؟ وهل القضية الثالثة تستخدم لفظ «لا أخلاقي» استخدامًا مجازيًّا؟

(٥) «إن الشيء الوحيد المفيد الذي يستطيع المجتمع أن يفعله للفنان هو أن يتركه وشأنه، ويمنحه الحرية ...» (بل Bell: الفن، ص٢٥٢).

هل يستطيع المجتمع أن يفعل للفنان شيئًا أكثر من ذلك؟ ناقش.

الباب الخامس

تقدير الفن

الفصل الرابع عشر

التجربة الجمالية، والتقدير، والنقد

(١) التقويم والتقدير الجمالي

التجربة الجمالية هي قبل كل شيء تجربة نقبل فيها موضوعًا ونستمتع به «دون أن نسأل أي سؤال»؛ فنحن نتقبل الموضوع «لذاته فحسب»، ونحن لا نستخدمه أداة لأغراض عملية، ولا نسعى إلى استخلاص معرفة منه، ولا نهتم بنتائجه من حيث الخير والشر، بل إننا نقابل الموضوع بشروطه الخاصة، ونحاول أن نحيا حياته، فإذا كان موقفنا «متعاطفًا» بحق، فإننا نتخلى عن نقد الموضوع أو تحديه. وفي هذا نجد التجربة الجمالية أشبه بالحب، وذلك على الأقل حتى المرحلة التي يصبح فيها الحب مثارًا للشكوى ومصدرًا للمتاعب.

ولقد قلت إننا في التجربة الجمالية «لا نسأل أسئلة»، ولكن من الواضح تمامًا أننا نسأل بالفعل أسئلة عن الأعمال الفنية وغيرها من الموضوعات الجمالية، بل ما أكثر ما نسأله، وما أكثر كلامنا عن الفن. إن تحليل قصيدة شعرية غنائية قصيرة قد يمتد صفحات متعددة من النثر المسترسل. ولو أخذنا كل ما كتب عن «هاملت» من شروح وتعليقات لمُلئَت مكتبة كاملة، فالعمل الفني لم يَعُد شيئًا نقبله شاكرين خاضعين، بل إننا بعد أن نتخلى عن الموقف الجمالي، يصبح العمل الفني شيئًا ينبغي اختباره وتحليله والتنازع عليه، بل إن هناك — والحق يُقال — أناسًا يجدون في هذا التنازع لذة تفوق ما يجدونه في الإدراك الجمالي ذاته.

فما الذي نحاول أن نفعله بالضبط حين نحلل العمل؟ ولماذا نريد تحليله؟ هذه هي الأسئلة التي تتصدى لها فلسفة النقد الفني، التي سنكرس لها ما بقي من هذا الكتاب، وتهتم هذه الفلسفة بأمرين، التقدير evaluation والنقد؛ فالتقدير يقوِّم العمل الفني

من حيث جودته أو رداءته. وهو يحكم بأن «هذا العمل جميل» أو «هذا العمل أفضل من ذاك». وهناك، كما سنرى فيما بعد، عدة أنواع ووظائف مختلفة للنقد. وسوف أعرف «النقد الحكمي judicial criticism»، في الوقت الراهن بإنه «الاهتداء إلى أسباب لتأكيد حكم القيمة أو تحقيقه». وعلى أساس هذا التعريف، لا تكون عبارات مثل: «هذا قبيح!» أو «آه! ما أبدعه!» هي ذاتها نقد للموضوع، بل إن النقد يبدأ عندما يسأل المتحدث «لماذا نقول ذلك؟» أو «هل هذا العمل قبيح بحق؟»

إن فلسفة النقد الفني، شأنها شأن كل فروع الفلسفة، تبحث عن الاعتقادات والمفاهيم الكامنة من وراء تفكيرنا وعملنا، وهي لا تقدم حججًا تؤيد أو تفند أحكامًا خاصة مثل «أوديب مسرحية عظيمة»، وإنما هي تلفت أنظارنا إلى ما تأخذه مثل هذه الأحكام قضية مُسلَّمًا بها، وتثير أسئلة مثل:

ما الذي نعنيه حين نقول إن العمل «قيم من الوجهة الجمالية» (أو حين نستخدم لفظًا أقل تخصصًا وتعقيدًا مثل: «هذا العمل جيد»؟) هل نحن نتحدث عن العمل ذاته، أم أننا نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟ وإذا كنا نتحدث عن أنفسنا، فهناك إذن خداع لا شعوري في قولنا «العمل كذا ...»؛ ذلك لأننا نؤكد حكم القيمة كما لو كان حقيقة، وفي بعض الأحيان ندافع عنه بقدر من الحرارة يدل بوضوح على أننا نعده حقيقة هامة، ولكن كيف يمكن التحقق من الحكم؟ وهل يمكن التحقق منه على الإطلاق؟ هل نستطيع في أي وقت أن نثبت لشخص لا يتفق معنا في آرائه الخاصة بالفن أنه على خطأ؟ إننا إذا لم نكن نعي إجابات هذه الأسئلة بوضوح، فلا جدوى من الاستمرار في المجادلات حول مزايا أي عمل فني، وما لم يتفق جميع أطراف المناقشة على معنى حكم القيمة، ووسائل تأكيده، أي إثبات صحته، لكانت مناقشاتهم تفتقر إلى الاتجاه والهدف. وفضلًا عن ذلك فإن المجادلات حول الفن تؤدي عادةً إلى الكلام عن «الذوق السليم» و«والذوق الرديء»»، وكلنا، على الأرجح، نؤمن بأن لبعض الناس ذوقًا أفضل من بعضهم الآخر، ولكن لنتساءل مرة أخرى: ما الذي نعنيه بالذوق السليم، وكيف نستطيع أن نبرر إيماننا به، إن كان من الممكن تبرير هذا الإيمان على الإطلاق؟

وهناك أسئلة مشابهة يمكن أن تُثار في صدد النقد: فما وظيفة الناقد الفني؟ وما الذي ينبغي أن نتوقع تعلمه منه؟ وهل يمكن أن يزيد النقد من متعتنا الجمالية؟ وكيف يجب أن يمضي تحليل الفن؟ أم أن عملية النقد الفني هي بأسرها غير ضرورية بل ضارة، وهي سيل متدفق من الكلام يقضي على تلقائية الاهتمام الجمالي؟

على أن هناك بعض الطلاب لا يحتاجون إلى أن يقنعهم أحد بقيمة فلسفة النقد الفني، بل إن اهتمامهم بالأسئلة التي أوردناها الآن يبلغ حدًّا لا يطيقون معه صبرًا على المشكلات التي عالجناها من قبل في هذا الكتاب؛ فطبيعة الموقف الجمالي، وتعريف «الفن الجميل»، وعلاقة الفن «بالحياة»، معرفيًّا وأخلاقيًّا — كل هذه موضوعات تبدو لهم أقل إلحاحًا وطرافة من النقد الفني. فلماذا إذن لم نصل إلى النقد إلا عند نهاية دراستنا؟

إن القارئ، حتى لو كان واحدًا من الطلاب الذين تحدثنا عنهم الآن، لا بد أن يكون في استطاعته استباق جزء من الإجابة على الأقل. ولا بد أن يدرك أننا لا نستطيع مناقشة النقد الفني مناقشةً واعية إلا بعد أن نكون قد كونًّا فكرة واضحة عن مفهومَي «الفني» و«الجمالي». فهذان المفهومان أساسيان في النقد، وليس في استطاعتنا أن نكتفي بالتسليم بأن معانيهما واضحة يشارك فيها الجميع؛ «فللفن الجميل»، كما رأينا من قبل، معان متعددة، كما أن لفظ «الجمالي» لفظ شديد التعقيد في الحديث المعتاد، ولو لم يكن قد سبق لنا تحليل هذه الألفاظ، لكانت مناقشة النقد مختلطة غامضة منذ البداية.

ونستطيع أن ندلل على ذلك بصورة أكثر تحديدًا؛ فمن أكثر الأخطاء شيوعًا في الكتابات النقدية أن يخلط المرء بين القيم الجمالية وغير الجمالية في الفن.

فعندما يصف ناقد عملًا من الأعمال بأنه «قبيح» لأنه لا يشارك الفنان معتقداته الأخلاقية، ولكنه يعجز عن إيضاح سبب حكمه (وربما لم يكن هو ذاته يدركها) فإن نقده يؤدي إلى تضليل لا نهاية له؛ فالصفة التقويمية «قبيح» تؤدي بنا إلى الاعتقاد بأنه يتحدث عن العمل جماليًّا، على حين أنه في واقع الأمر لا يفعل ذلك، ولا يمكننا أن نكشف عن هذا الخلط إلا إذا كنا نفهم الموقف الجمالي وطبيعة «الاعتقاد» الجمالي، كذلك فإن الشعور الواعي بهذا الخلط بين القيم يزيد من فهمنا «للذوق»؛ ذلك لأننا نعرف الآن كيف نعامل أحكام القيمة التي يصدرها الشخص المتحذلق، أو ذلك الذي يقدر الأعمال على أساس ندرتها أو قيمتها في السوق، فحسب، ولقد اتهم سانتيانا هؤلاء الناس بأنهم يتصفون «بالسوقية الجمالية»، ولكنهم لا يعدون مفتقرين إلى الذوق نظرًا إلى إعلانهم لشأن التجديد أو المال فوق القيمة الجمالية، بل إنهم قد أغفلوا العنصر الجمالي تمامًا؛ فالموقف الجمالي هو ذاته الشرط الأول «للذوق السليم».

ومع ذلك، فليس من الدقة تمامًا أن نقول إن الفصول السابقة إنما كانت تمهيدًا لدراستنا الحالية فحسب؛ فلا بد أن يدرك الطالب أيضًا أن قدرًا كبيرًا مما تضمنته هذه الفصول كان بالفعل فلسفة للنقد ذاته، أو قريبة من ذلك كل القرب؛ فقد رأينا أن كلًّا

من النظريات الكبرى في الفن قد أخبرتنا بما ينبغي أن «نبحث عنه» في العمل الفني. وبذلك فإن كلًّا منها قد وضعت معايير للحكم على الفن. وفضلًا عن ذلك فإن النظريات المختلفة في الفن قدمت على الأقل إيحاء بالإجابة عن السؤال الهام الذي أوردناه من قبل، وهو: هل حكم القيمة الجمالي تأكيد متعلق بالعمل، أو وصف لمشاعرنا؟ فنظريات «المحاكاة» ترى أن الحكم يعني أن الموضوع قد توافرت فيه خصائص يشترك الناس في إدراكها، أي «كليات universals». والنظرية الشكلية تبدي اهتمامًا أعظم بالمشاهد، على حين أن النظرية الانفعالية تمضي في هذا الاتجاه أبعد من ذلك، تلك نظريات كامنة من وراء كل تقدير للأعمال الفنية، وسوف نعرضها بطريقة منهجية في الفصل التالي.

وأخيرًا فإن نظريات «الحقيقة الفنية» وضعت معايير معينة للحكم على الفن، وقد كشفت مناقشتنا للقبح وغيره من المقولات الإستطيقية عن اتساع نطاق اللغة النقدية، ومعاني طائفة من أكثر ألفاظها شيوعًا، وهنا أيضًا كنا، أثناء حديثنا عن علم الجمال، نتحدث في الوقت ذاته عن «فلسفة النقد».

فما هي الاختلافات الحقيقية بين هاتين الدراستَين؟ قد يُقال إن علم الجمال يبحث في وقائع التجربة الفنية والجمالية، أي يبحث فيما يكونه الفن، وفي طبيعة الإدراك الجمالي، وفيما إذا كان للحقيقة وجود في الفن، وما إلى ذلك. وعندئذٍ قد يمكن القول إن فلسفة النقد تبحث في جوانب النشاط الفني والجمالي المتعلقة بالقيمة، ولكنا رأينا منذ قليل مدى ضعف هذا التمييز؛ فمناقشاتنا المندرجة تحت موضوع «علم الجمال» كانت متعلقة على الدوام بالقيم، وهذا راجع إلى أن «الوقائع» التي يبحثها علم الجمال هي إما قيم، وإما وثيقة الصلة بالقيم؛ فالخلق الفني والتذوق الفني مشحونان بالقيم، مثلما أن معطيات الجيولوجيا مثلًا خالية منها؛ فالفني والجمالي يرتبطان ارتباطًا وثيقًا بالاستمتاع الإنساني، وهذا ما تدل عليه لغتنا، كما في اللفظ التقويمي «الفن الجميل»، وشيوع استخدام لفظ «الإستطيقي» للدلالة على ما هو «جميل» أو «مُرْضٍ من الوجهة الإستطيقية».

وهكذا كنا منذ البداية عاكفين على بحث القيم. ومن هنا فإن التمييز بين الدراسة الجمالية والدراسة الفلسفية للنقد ينبغي أن يتم على نحو آخر؛ فالدراسة الأولى تتعلق بوجدان القيمة valuing، أي الاهتمام بموضوع ما والشعور بأنه ممتع، وعلم الجمال يدرس الموقف المتميز الذي يحكم هذه التجربة، والموضوعات التي يتخذ إزاءها هذا

الموقف، وتركيب هذه الموضوعات. أما فلسفة النقد فتبحث في عملية التقدير evaluation، أي تحليل الجودة الجمالية للموضوع والحكم عليها. ولمناقشة علم الجمال نتائج هامة بالنسبة إلى فلسفة النقد. ومع ذلك فإن الحكم والنقد ليسا عملين مماثلين لخلق الفني والإدراك الجمالي؛ ففلسفة النقد تعالج منهجية مشكلات الحكم والنقد.

غير أن أول الأسئلة جميعًا هو: «لماذا نحكم وننقد؟» لم لا نقبل العمل الفني أو المنظر الطبيعي على ما هو عليه، ونكتفي بالاستمتاع به إلى أقصى حد؟ ولماذا يتعين علينا أن نثرثر حوله ونحاول الاهتداء إلى مآخذ عليه ونقيس قيمته بدقة؟

قد يكون من أسباب ذلك أننا نستمتع بالكلام عن الأعمال الفنية؛ فهذه مسلاة لا ضرر منها، ومن الممكن المضي فيها بقدر كبير من التعمق والتعقيد، أي إننا، بعد أن نكون قد استمتعنا بمزايا الفن في التجربة الجمالية، نميل إلى إعمال الفكر فيها خلال تقديرها؛ ففي أثناء التجربة الجمالية نتذوق فخامة أسلوب «بروكوفييف» وتدفق حيوية «ماتيس»، وبعد ذلك نعود إلى التفكير فيها بإعزاز خلال عملية التقدير.

وفضلًا عن ذلك، فإن لأحكامنا التقويمية وجهًا اجتماعيًّا؛ فنحن نشترك مع الآخرين فيما نحبه ونكرهه في الفن، كما في الطعام، وتقديم رأي فيه تقدير العمل معين، هو أشبه بتقديم «وصفة» لإحدى الوجبات؛ فهي دعوة للآخرين إلى الاستمتاع كما استمتعنا نحن، ونحن في هذه الحالة أشبه بالمتحدث في قصيدة «فروست Frost» الصغيرة، الذي خرج:

... لكي ألتقط أوراق الأشجار وألقي بها بعيدًا
«وقد أنتظر حتى أرقب المياه الصافية»:
ولن أغيب طويلًا ... فلتأت معي بدورك.

المرعى

والأهم من ذلك أننا ندعو الآخرين لكي «يأتوا بدورهم» حتى نستطيع أن نختبر استجابتنا الخاصة للفن؛ فنحن نود أن تتأكد أحكامنا، ولا نكون واثقين تمامًا من أن العمل يتصف بنفس الجودة التي وجدناه عليها ما لم يجده الآخرون كذلك أيضًا. «فالقيمة التي أعزوها إلى الصورة تزداد قوة على نحو ما نتيجة للاتفاق عليها، وتقل إذا

ما اختلف عليها».[١] وقد يؤدي بنا هذا الاختيار الذي تشترك فيه عدة ذوات إلى سحب رأينا الأصلي، بل قد يقنعنا بأن العمل ليس جديرًا بمزيد من الاهتمام (وهنا قد تلعب الحذلقة ونزعة السلطة دورها، بل هي تلعب دورها بالفعل في كثير من الأحيان. أما كيف نميز بين صاحب الرأي القطعي (الدجماطيقي) في علم الجمال، وبين صاحب الذوق الرفيع، فتلك مسألة سنبحثها في الفصل المقبل).

غير أننا لم نقدِّم بعد أهم سبب لقيامنا بعملية التقدير.

فلنعمِّم السؤال، ونتساءل عن السبب الذي نحكم من أجله على أي قيم لا على القيم الجمالية وحدها، فلماذا نقدر قيمة الأطعمة، أو قيمة سلوك أخلاقي، أو حتى طريقة كاملة في الحياة؟ إن كلًّا من هذه قد يكون ممتعًا في وقت اختيارنا له، ومع ذلك فإن التفكير الهادئ، أو قوة التجربة المؤلمة، أو كليهما معًا، قد يؤدي بنا إلى أن نقول فيما بعد أن الموضوع لم يكن «طيبًا بحق»؛ فنحن نقول «لقد ظننته» طيبًا أو «لقد خدعني»؛ فالطعام هدد صحتي بالخطر، والفعل الأخلاقي أعده الآن خطأً وغير جدير بي، أما طريقة الحياة القديمة فقد أصبح تخلصي منها أشبه بالإفاقة من كابوس، بعد أن أطلعني المصلح الاجتماعي على طريقة جديدة في الحياة. هنا نجد أبسط، وربما أهم، تمييز في داخل القيم، أعني ما يبدو خيرًا، أو ما هو خير مؤقتًا، وما هو خير بطريقة أصيلة دائمة. وهنا أيضًا تبدأ الحكمة؛ ذلك لأن الحكمة هي القدرة على التمييز بين هذين النوعين من القيم في الحالات المحددة.

ومن الممكن أن يؤدي التفكير في طريقة التقويم القديمة إلى الحملة عليها لأي سبب من بين أسباب كثيرة محتملة؛ ففي أوضح الحالات، كما في حالة الغذاء الضار، قد تكون للموضوع نتائج أليمة. فالألم في «الصباح التالي» (بأوسع معاني الكلمة) قد يفوق بكثير اللذة في «الليلة السابقة»، وقد رأينا كيف أن الالتجاء إلى النتائج يمكن أن يؤدي إلى التنظيم الأخلاقي للفن، وهناك نوع آخر من الموقف التقويمي قد يكرس المرء فيه كل جهوده، وربما كل حياته، لتحقيق هدف معين، ثم يجد بعد إن بلغه أنه تحول إلى رماد، وقد يقول عندئذٍ، ناظرًا إلى أعلى من بين الأنقاض، إن الهدف لم يكن جديرًا بسعيه،

---

[١] ديويت باركر De Witt H. Parker، في كتاب: «القيمة: بحث تعاوني Value, A Cooperative Inquiry» نشره «راي لوبلي Ray Lepley».

(Columbia U.P., 1949) p. 427.

ولكنا قد نعمل، قبل السعي إلى موضوع يغرينا، على تحليل خصائصه. وعندئذٍ قد نجد عيوبًا وأخطاءً لم نرها في البداية. وربما تعلمنا، بفضل اتساع نطاق معرفتنا، أن الشيء الجيد لا يعادل في جودته الشيء الآخر المناظر له، والذي يكون في متناول أيدينا.

إن التقدير المبني على التفكير مرشد للسلوك المقبل؛ فتجربة القيمة عندنا، في جميع مجالات الحياة، تنطوي على اختيار. وحكمنا على شيء ما بأنه أجدر أو أفضل بالفعل من شيء آخر يتيح لنا أن نختار على نحو تكون معه فرصتنا في النجاح أعظم مما لو كنا نختار على أساس من الجهل. ونستطيع عندئذٍ أن نأمل، إلى حد معقول، في أننا «لن نرتكب نفس الخطأ مرة أخرى»، ولن ندفع ثمن الخطأ مضاعفًا. والحق أن الحكمة تكون ضرورة لا غناء عنها عندما يكون تحقيق الرغبة المتأصلة في قلوبنا أمرًا يكلفنا، على نحو ما، مشقة كبيرة. فعندئذٍ نستطيع أن نقدر إن كان الموضوع يستحق الثمن الذي سندفعه، كما نستطيع أن نقدر كيف نختار أكثر الوسائل اقتصاد. كذلك فإن الحكمة مطلوبة عندما يكون هناك عدد كبير من الموضوعات التي يتعين علينا الاختيار بينها.

على أن هذه المشكلات ليس لها في ميدان التجربة الجمالية عادة نفس الخطورة التي تكون لها في الميادين الأخرى للحياة. فليس من الضروري في حالة التجربة الجمالية، أن نتوخى الدقة الكاملة في حساب المخاطر والتكاليف؛ فميدان الجمال هو ميدان التجربة الكامنة المنطوية على ذاتها، ولا حاجة إلى التفكير في أسباب إنتاج الموضوع الفني أو وسائله، وإن كان الداعية الأخلاقي، مثل تولستوي، قد يحتج بالطبع بأن الوسائل تكلف أكثر مما ينبغي. أما نتائج الإدراك الجمالي فهي عادة أبسط من أن تحتاج منا إلى الانشغال بها. وفضلًا عن ذلك فإن التذوق الجمال لا يخضع عادة لنظم عامة، كالنشاط الاقتصادي أو الديني، ومن هنا فإنه ليس محاطًا بأوامر ونواهٍ، كهذين الأخيرين.

وأخيرًا فإن النشاط الجمالي لا يقوم عادة على التنافس؛ لأن الأعمال الفنية في العادة متاحة للجميع، على خلاف الطعام أو الفتاة الجميلة التي يتنافس عليها المعجبون، فعندما أستمع إلى سيمفونية بيتهوفن الخامسة، لا أدعي أني أملك وحدي العمل ولا أحرمك من فرصة الاستماع إليها.

لهذه الأسباب كلها لم يكن الحكم الحذر والحساب الفطن ضروريين ضرورة مطلقة في الميدان الجمالي، فلسنا مضطرين إلى أن ننشغل كثيرًا بطريقتنا في الاختيار لأن الخطر الذي يمكن التعرض له هنا أقل. ولهذا كان الاستمتاع الجمالي أحيانًا يوصف

بأنه هروب من أعباء الحياة اليومية. ويقول سانتيانا إن الفنون «استعمال لحريتنا، بعد انتهاء عمل الحياة وتهدئة الخوف منها».[٢]

وعلى الرغم من ذلك فإن للتقدير الجمالي بالفعل دورًا يقوم به، وهو ليس بالدور الهين. ذلك لأن القيم الجمالية، شأنها شأن القيم الأخرى، ينبغي أن تُختار. والأهم من ذلك أننا قد نخطئ في اختيارها. وفي هذا الصدد لا نجد اختلافًا كبيرًا بين الميدان الجمالي وبين سائر ميادين القيمة. وأغلب الظن أننا نبالغ في هذا الاختلاف لأن الموقف الجمالي ذاته لا يهتم بالأسباب والنتائج، بل هو مُركَّز على موضوعه فحسب، ومع ذلك فلا بد لنا، قبل اتخاذ الموقف الجمالي، من أن نقوم بعمليات اختيار، فأي كتاب سنقرأ؟ وأي هذه الأسطوانات سنشتري؟ ولكي يكون الاختيار مثمرًا، فلا بد من معرفة بالعمل، وبجودته النسبية، وإلى أي مدى يمكنه أن يظل محتفظًا بقيمته؛ فالتقديرات المرتكزة على أساس متين تتيح لنا أن نزيد من استمتاعنا ونتجنب خيبة الأمل. وقد لا يكون لهذا نفس أهمية اختيار الطعام المغذي أو السلوك الأخلاقي الصحيح، غير أنه ليس بالأمر الضئيل الشأن أيضًا.

ومن الممكن أن يحدث، في معاملاتنا مع الموضوعات الجمالية، كما يحدث في معاملاتنا مع الموضوعات الأخرى ذات القيمة، أن نشعر بأننا خدعنا، وبأن أملنا قد خاب، وقد يبدو العمل الذي سررنا له عند أول لقاء معه، مملًّا تافهًا عندما نعود إليه فيما بعد. وقد يتضح أن ما بدا بديع التنسيق، نفاذًا إلى الأعماق، ما هو إلا شيء هش البنيان يثير عواطف سطحية، عندئذٍ نشعر كأننا كنا مخدوعين، وكأن لسان حالنا عندئذٍ يقول: «ما الذي كنت أراه من قبل في هذا؟» ولنقل مرة أخرى إن خيبة الأمل في الفن قد لا تجلب كارثة بالقدر الذي تجلبه خيبة الأمل في الزواج مثلًا، ولكن هذا ليس دليلًا على أن من واجبنا أن نصدر أحكامنا في حياتنا الجمالية بطريقة عمياء.

وهناك عامل آخر له دور في قيامنا بتقدير القيم، يمكننا أن نسميه «نزاهتنا الجمالية»؛ فالتقدير المبني على التفكير يجعل التفضيلات التي نشعر بها واعية ومقصودة، وتصبح ميولنا الخاصة معايير، ونحن لا نود أن نخذل معاييرنا بإبداء موافقتنا على ما هو رخيص متصنع، بل إننا لا نقبل أن نتنازل عنها، مثلما لا نقبل

[٢] الإحساس بالجمال، ص١٦٦.

أن نخفف من الشروط التي نشترطها في الشخص إذا شئنا أن نتخذ منه صديقًا. ومن الممكن أن نحمل على الأدب والموسيقى الجماهيرية الرخيصة، لا لأننا نستقبحهما من الوجهة الجمالية، فمن الجائز أننا نميل لهما طربًا، بل لأنهما يهبطان بمستوى المعايير الذوقية.

وإذن فتقدير القيم مرشد للاختيار، وهو أساسي لنزاهتنا نحن. غير أن أهم أسباب التقدير جميعًا هو أنه يؤدي إلى حدوث فارق في التجربة الجمالية ذاتها، وبالتالي يزيد من القيمة التي نشعر بها لهذه التجربة.

إن معظم الأعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها هائلة التعقيد، وقد أقنعتنا دراستنا لعلم الجمال بهذه الحقيقة أكثر من مرة؛ فقليل جدًّا من الأعمال هي التي تكشف لنا عن كل ما فيها منذ البداية، وبدون الألفة والتعود، والقدرات الضرورية على التذكر والتخيل والانفعال والمعرفة، فإن الأعمال الجيدة، بل الأعمال العظيمة — والأعمال العظيمة بوجه خاص في الواقع تبدو لنا مملة أو غامضة.[٣] وفي استطاعة النقد، الذي يخدم أغراض التقدير الجمالي، أن يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد؛ فالتحليل النقدي يمكنه أن يكشف لنا عن علاقات شكلية متبادلة تربط بين أطراف العمل سويًّا، وعن معان تؤلف حقيقته، ودلالة تعبيرية تضفي عليه عمقًا ورنينًا؛ مثل هذه المعرفة تمكننا من أن نرى المزيد عندما نعود إلى هذا العمل ثانية، فعندئذٍ نستطيع أن «نهيئ» أنفسنا للاستجابة لكل ما في العمل.

على أن بعض المفكرين، مثل تولستوي، يرفضون عملية النقد بأسرها؛ فهم يرونها غير ضرورية. «ما الذي يوجد هناك ... مما يحتاج إلى شرح؟»[٤] قد لا يكون هناك بالفعل إلا القليل جدًّا مما يحتاج إلى شرح في الأغاني والأساطير الشعبية التي كان تولستوي يبدي لها كل تقدير، ولكن أولئك الذين يتوسعون في هذه الحجة بحيث تمتد إلى كل فن، يرون أن كل ما علينا هو أن ننظر إلى العمل باهتمام تلقائي أصيل لكي نستخلص قيمته، غير أن هذا الرأي لا يرتكز على أساس متين من الواقع، «أليس العمل الفني مكتفيًا بذاته؟ بلى، ولكنه قد لا يكون شارحًا لذاته».[٥] فمن الواجب ألا ننخدع بالبساطة

[٣] انظر من قبل، القسم الثاني من الفصل الثالث.

[٤] تولستوي: المرجع المذكور من قبل، ص١٩٤.

[٥] دونالد أ. ستاوفر Donald A. Staufer: «مقدمة» كتاب «مقصد الناقد» The Intent of the Critic، نشره ستاوفر. (Princeton U.P., 1941) ص١٢.

الظاهرية للموقف الجمالي، إنه لصحيح تمامًا أن نقول إن الإدراك الجمالي يلتقط ما هو موجود في العمل، وما هو «معطًى مباشرة»، ولكن المشكلة هي أننا لا نعلم ما هو «الموجود» إلا بعد أن يكون الإدراك قد تدرب واستنار بفضل النقد.

وعلى ذلك فإن التقدير والنقد عنصران مساعدان لا غناء عنهما في حياتنا الجمالية، ولولاهما لكان إدراكنا أعمى أو مشوهًا، ولكانت خبرتنا بالقيمة هزيلة، وهذه الحقيقة هي مبرر وجود التقدير والنقد. أما كيف يؤديان عملهما على وجه التحديد، فهذا ما سوف تحدده الفصول المقبلة.

ومع ذلك، فهناك تحفُّظ واحد ينبغي أن ننبه إليه، هذا التحفظ لا يؤدي إلى دعم موقف أولئك الذين يريدون الاستغناء تمامًا عن النقد، ولكن من الواجب أن نتنبه إلى أن النقد يؤدي أحيانًا إلى خسارة في القيمة الجمالية؛ فالتحليل قد يكشف لنا عن أخطاء في العمل لا نراها في الوقت الذي يكون انتباهنا فيه منصرفًا، بطريقة جمالية، لهذا العمل، ومن الممكن جدًّا أن يؤدي إلى إعاقتنا عن الاستمتاع بالعمل مرة أخرى بنفس القدر الذي كنا نستطيع به أن نستمتع بهذا العمل لو لم نكن قد قمنا بالتحليل، وهكذا يتم التخلي عن مصدر من مصادر رضائنا، ويكون عزاؤنا الوحيد عندئذٍ — وهو عزاء جاف — هو أننا أصبحنا على الأقل نعرف العمل على ما هو عليه في حقيقته.

إننا لا نجد بأسًا في الشعور بأننا كبرنا على القصص التي نقرؤها لأطفالنا؛ فهذا يبدو أمرًا «طبيعيًّا» على نحو ما، ولكن قد يبدو أن هناك شيئًا غير مستحب في النقد الذي يأتي فجأة فيفسد علينا العمل، بل إننا قد نواجه استياءنا هذا بشيء ما، فنظل نُعلي من قدر ما حول عليه التقدير النقدي، وليذهب النقاد إلى الجحيم!

على أن مثل هذا الميل العنيد لا يأتي بسهولة؛ إذ إن للتقدير النقدي العميق سلطة وقوة هائلة بحق؛ فنحن نشعر بشيء من عدم الارتياح لأننا رفضنا النتائج التي وصل إليها. وفي احتجاجنا ذاته، نعترف بأن «معرفتنا أصبحت أفضل»، أي أن من الواجب أن نولي ظهرنا للمعقولية لكي نحب ما نؤمن بأنه غير جدير بأن يحب.

إننا نحتج على النقد لأننا نريد أن نحتفظ بمتعتنا التلقائية. فما الذي يرغمنا على التخلي عن هذه المتع الرفيعة؟ هذا هو مطلب البراءة الدائم، ومثل هذا السؤال يثار في جميع مجالات التجربة، لا الجمالية فحسب، وهو يمثل رد الفعل المعتاد على أية نصيحة تقدم إلينا بأن نكف عن فعل ما نفعله، ولكن ربما كانت لهذا السؤال أعظم دلالة في مجال علم الجمال؛ فالتجربة الجمالية غير أنانية، لا تعبأ بالنتائج، بل تهيب بالشعور

والخيال لذاتهما، وهي تتمثل في السرور الخالص الذي يحس به الطفل إزاء المناظر والأصوات. فهنا تكون تجربة القيمة بريئة بحق، إن كانت بريئة في أي مجال، والضرورة التي تحتم خضوع هذه التجربة الحكم النقدي — إن كانت هناك ضرورة على الإطلاق — أقل بكثير من تلك التي تحتم خضوع النشاط الأخلاقي أو الديني أو الاقتصادي له.

وأغلب الظن أنه لا توجد إجابة قادرة على إسكات هذا الاحتجاج تمامًا؛ فالنقد يحرمنا أحيانًا بالفعل من القيم، فإذا لم نعُد نحب ما كنا نحبه من قبل، فعندئذٍ تكون هناك قيم قد ضاعت، وهذا مجرد تحصيل حاصل، وتلك في الواقع هي المخاطرة التي نتحملها في جميع مجالات القيمة عندما نبدأ في التفكير في رغباتنا ومتعنا التلقائية، وكما قال الفيلسوف جون ديوي: «لنعترف بأننا ما إن نبدأ التفكير، فلن يضمن أحد أين سينتهي بنا الأمر، والأمر الوحيد المضمون هو أن أهدافًا وغايات ونظمًا كثيرة يكون مآلها عندئذٍ إلى الانهيار»، غير أننا نستطيع مع ذلك أن نأمل في أن ما سيضيع سوف يعوض وزيادة؛ فالبراءة لا تستطيع أن تصمد طويلًا. وحتى لو استطاعت، لكانت قيمها — مهما كان من «نقائها» — قيمًا هزيلة وبسيطة نسبيًّا. إن البراءة، حسب تعريفها ذاته، لا يمكنها أن تعرف أبدًا تلك القيم التي لا تأتي إلا بالمعرفة والتفكير، ففي الميدان الجمالي، يستطيع النقد أن يكشف في العمل عن عمق وتعقد لم يخطرا أبدًا ببالنا من قبل، وفي مقابل كل عمل يدينه النقد، توجد أضعاف مضاعفة من الأعمال التي يجعلها ذات دلالة في نظرنا، وبذلك يكون الربح الصافي في تجربة القيم عندنا هائلًا، وكلما ازدادت قدرتنا على الحساسية والتمييز، قل ندمنا على ما تركناه وراء ظهرنا من التفضيلات.

(٢) الموقفان الجمالي والنقدي

سبق لي أن أعربت عن الرأي القائل إن الشعور بالقيمة الجمالية والتقدير النقدي مختلفان كل عن الآخر، وإن كان في استطاعة الأخير أن يزيد من قدرتنا على التذوق. وسأحاول الآن أن أثبت أن التذوق والنقد متميزان على نحو آخر، من حيث إن كلًّا منهما مضاد للآخر من الوجهة النفسية؛ فالموقفان الجمالي والنقدي طريقتان في النظر إلى الموضوع يصل الاختلاف بينهما إلى حد أنه عندما يكون لأحدهما السيطرة في الذهن، فإنه يطرد الآخر؛ فليس من السهل وجودهما معًا، ولو استطعنا أن ندرك السبب، لأدركنا على نحو أفضل لماذا كان الفنانون «ومحبو الفن» في كثير من الأحيان يتشككون في نقاد الفن أو يعادونهم، وعندئذٍ ستتمكن من فهم إحساسهم بأن النقد يفتقر إلى حيوية التذوق ودفئه.

فلنبدأ أولًا بالتفكير في الطريقة التي تُستخدَم بها عبارة «اتخاذ موقف النقد»، إنها تدل، في أكثر معانيها صرامة، على التنقيب عن العيوب، وهي تشير، بمعنًى أوسع، إلى تقدير نواحي القوة ونواحي الضعف في موضوع ما. على أنها توحي، في جميع معانيها، بحالة ذهنية معينة — هي حالة تجرد وحذر وتحوط من أن يخدع المرء؛ فاتخاذ موقف النقد يعني رفض الموافقة حتى لا يرى المرء بنفسه، كما يقول التعبير المشهور، ولا بد أن يأتي الموضوع إلينا ويقدم أوراق اعتماده، ولا يمر إلا إذا أثبت جدارته.

أما الموقف الجمالي فيختلف عن هذا كل الاختلاف، بل إنه عكس هذا على خط مستقيم؛ فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية، ودون تساؤل. وفي هذا الصدد يقال أحيانًا إن المشاهد «يستسلم»، للعمل الفني، وإن كانت الاستعارة هنا مبالغًا فيها إلى حد ما. فالمشاهد يريد في هذه الحالة أن يحيا حياة الموضوع، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إذا ظل محتفظًا بعزلته وتشككه، لذا يقبل الموضوع بشروطه الخاصة (شروط الموضوع) ويتخلى عن أي تحدٍّ له. وعندما يبلغ الاهتمام الجمالي أقصى درجاته، يفقد المشاهد ذاته في الموضوع.

وهكذا فإن نفس المزاج النقدي أو الروح النقدية مضادة للموقف الجمالي، ولو ساد الموقف النقدي اهتمامنا لقضى على الإدراك الجمالي، ونحن جميعًا نعرف أناسًا يحدث لهم ذلك، إذ تجدهم دائمًا حريصين على تلمس المآخذ في العمل الفني، وكثيرًا ما نشعر بالرغبة في أن نقول لهم: لم لا تهدئ أعصابك وتستمتع بالموسيقى؟

وفضلًا عن ذلك فإن النقد تحليلي، وهو أمر عرفه أعداء النقد منذ وقت طويل، وكان شعارهم هو «إننا نقتل لكي نشرح». غير أن الناقد لا يستطيع أن يؤدي عمله دون تحليل؛ فلا بد له، لكي يبين أن العمل جيد، من أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره. وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي، أو وضوح بنائه الشكلي، أو عمق الانفعال الذي يثيره، أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها. ولا بد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض.

ولكن هذه ليست هي الطريقة التي يسير بها الإدراك الجمالي؛ فهو لا يعمل على تقطيع العمل، وإنما يدركه في كليته؛ فالصفات الحسية التي يتحدث عنها الناقد إنما هي مشاعر مباشرة بالنسبة إلى المشاهد، والعلاقات الشكلية التي يحللها الناقد هي في نظر الإدراك الجمالي روابط حيوية بين التوقعات والتوترات، تعمل على إشاعة الحياة في التجربة، وتجمع بين أطرافها بطريقة محكمة، والحقيقة التي يلخصها الناقد بطريقة

نثرية يحس المشاهد أنها متغلغلة في جميع أرجاء العمل ومتجسدة فيه. فما يريد المشاهد إدراكه هو الكل الشامل للعمل، وهو يهتم بما يسميه ديوي «معاناة تجربة»، ولا يريد قائمة مفصلة من العناصر.

وأخيرًا فإن غرض النقد مختلف عن غرض الإدراك الجمالي؛ فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به، ومن هنا فإنه يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل، واهتمامه يكون منصبًّا على شيء من وراء عملية النقد. أما الموقف الجمالي فليس لديه اهتمام خارج نطاق الإدراك المحض؛ «فاللذة الجمالية ... لا تصل إلى أعلى قممها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقًا أو اندماجًا لا يحد منه المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي».[٦]

في هذه النواحي الثلاث، يقف الموقف الجمالي والموقف النقدي كلٌّ في مقابل الآخر؛ فهُما حالتان متباينتان، وهما يقبلان على العمل لأغراض مختلفة، ومن ثَم فإن التجارب التي تصاحب هذين الموقفين تختلف بالمثل؛ فعندما ينظم الانتباه، والإدراك، وقدراتنا على الشعور بطريقة نقدية، لا يكون من الممكن «تفتحها» للاستجابة الجمالية، على حد تعبير دو كاس، وإذن فالموقفان في أساسهما متضادان.

وربما كان من السهل الموافقة على أن النقد والإدراك الجمالي مختلفان، ولكن لن يوافق الجميع على أن التعارض بين هذين الموقفين يبلغ من الشدة بقدر ما ذكرت، ولا بد في هذا الصدد من بحث اعتراضين، يمكن تلخيصهما على النحو الآتي:

(١) الموقفان مختلفان، ولكنهما عادة، وربما دائمًا، يحدثان في المدرك في آنٍ واحد. فالإدراك «المتعاطف» تمامًا وغير المقترن بوعي للذات هو مثل أعلى أو حالة حدية، لا يمكن تحقيقها في الواقع على الإطلاق؛ ذلك لأننا عندما نتذوق نحكم أيضًا، وهذا أمر تام الوضوح، ونحن نعرف جميعًا أنه كثيرًا ما يحدث، أثناء استماعنا إلى الموسيقى أو

[٦] ليويس: تحليل للمعرفة والتقويم ص٤٤٢.

C. I. Lewis, An Analysis of Knowledge and Valuation (La Salle, Illinois, Open Court, 1946).

مشاهدتنا للمسرحية، أن نهمس في أذن مرافقينا بتعليقات نقدية؛ «فالتجربة الجمالية» هي في الواقع بالنسبة إلى معظم الناس خلال بعض الوقت، وبالنسبة إلى بعض الناس خلال معظم الوقت، مزيج من الموقفين الجمالي والنقدي.

هذه حقيقة، ولكنها حقيقة لا تقضي على التمييز الأساسي بين الموقفين؛ ذلك لأن هذين الموقفين، شأنهما شأن أمور كثيرة أخرى، يمكن تمييزهما تحليليًّا، وإن كانا يوجدان معًا واقعيًّا، فهذا الاعتراض الأول، حين يقول إن هناك موقفين، يفترض مقدَّمًا وجود التمييز، وفضلًا عن ذلك، فإن الحقيقة التي بني عليها هذا الاعتراض هي مع ذلك حقيقة مؤسفة؛ ذلك لأن تعارض الموقفين هو الذي يؤدي إلى الإقلال من الاهتمام الجمالي كلما تدخل النقد. وعلى هذا فإن هذا الأخير يُنقص القيمة الجمالية.

إن قوام النقد في نظر بعض المفكرين، كما سنرى فيما بعد،[٧] هو وصف استجابات المشاهد الشخصية للعمل، فلا بد أن يسأل المشاهد نفسه: «هل أجد هذا العمل ممتعًا؟» «وما الانفعالات التي يثيرها فيَّ؟» وما إلى ذلك. ومن الواضح أن هذا النوع من النقد يتعارض مع الاهتمام الجمالي بالموضوع. «فالانتباه الجمالي هو قبل كل شيء انتباه مركز حول الموضوع».[٨] ولا يمكن أن يكون الانتباه «مركزًا تمامًا حول الموضوع» إذا كان المدرك يوجه هذا الانتباه نحو حالاته النفسية الخاصة (ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن هذا النوع من الشخص المدرك يضايق أصدقاءه ومرافقيه بقدر ما يضايق نفسه، بتساؤله الدائم «هل أنا أستمتع بهذا حقًّا؟» والجواب هو أنه لن يعرف ذلك أبدًا ما لم يتوقف عن طرح السؤال. فعليه أن يطبق على التجربة الجمالية تلك القاعدة القديمة التي تسري على كل تجربة متعلقة بالقيمة: «الطريق إلى اكتساب السعادة هو نسيان السعادة.»)

غير أن النقد الذي يركز اهتمامه على الموضوع هو بدوره مضاد للتجربة الجمالية، لنفس الأسباب السالفة الذكر؛ ففي بعض الأحيان، عندما يؤكد المشاهد تجربته بأحكام عن مزايا العمل أو الأداء، يكون الدافع نوعًا من التحذلق أو النزعة الاستعراضية أمام المجتمع، وقد يكون أحيانًا فنانًا محترفًا يهتم بأسلوب الأداء وأسرار الصنعة، وقد يكون النقد أحيانًا أخرى — في أسوأ الحالات — ملجأً أخيرًا لأولئك الذين لا يمكنهم الاندماج في العمل والاستجابة له. وهو في كل الأحوال يؤدي إلى كبت الاهتمام الجمالي. ولهذا السبب

[٧] انظر فيما بعد القسم الثالث من الفصل السادس عشر.

[٨] جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي، ص٤.

رأى بلو Bullough أن النمط «الموضوعي» من المشاهدين «يمثل ... أكثر صور التذوق الجمالي فجاجة».[٩] وكما يقول ليويس Lewis، فإن النقد «ينبغي أن يؤدي دائمًا إلى بعض التمييع ... في القيمة التي تدرك مباشرة. ولا يمكن أن يدرك الجمالي بأبهى ما فيه إلا الأبرياء أو الذين يقبلون عليه بتواضع، والذين يكون الجمال بالنسبة إليهم هبة من الآلهة».[١٠]

هذا الاعتراض الأول يقول إن الموقف النقدي يصاحب الموقف الجمالي «عادة، وربما دائمًا». فماذا نقول عن «دائمًا» هذه؟ ألا تكون حالتنا الذهنية جمالية بصورة تامة أبدًا؟ من الواضح أن الإجابة عن هذا السؤال ليست باليسيرة، فمن الصعب إدراك الوقائع المباشرة للتجربة بصورة واضحة، فالانتباه المرتكز حول الموضوع يميل إلى الخفوت؛ وهناك دائمًا احتمال لحدوث خداع للذات، ومع ذلك فإننا، في بعض الأحيان على الأقل، «نسلم أنفسنا» كلية للموضوع، ومن الجائز أن أغلب الحالات التي يحدث فيها هذا هي تلك التي يكون فيها العمل مألوفًا وكأنه صديق قديم، فعندئذٍ يكون في استطاعتنا توقع الاتجاه الذي سيسير فيه، وتأتي استجاباتنا بيسر وسهولة، والأهم من ذلك كله أننا قبلنا العمل، «ودون تساؤل»، ويعد «النمط الشخصي» عند بلو Bullough[١١] ممثلًا لهذا النوع من التجربة.

ولكن ربما كان من الواجب تغيير الاعتراض بحيث يكون مؤداه أن الموقف النقدي ينبغي أن يصاحب الموقف الجمالي، وإلا كان إدراكنا ساذجًا لا تمييز فيه، غير أني أعتقد أن هناك خلطًا لفظيًّا خطيرًا في قولنا إنه ينبغي علينا أن «نقرأ بطريقة نقدية» أو «نستمع بطريقة نقدية»، فهل يعني ذلك أن من واجبنا القيام بالتحليل، والتقدير على أساس معايير القيم ... إلخ، أثناء التجربة الجمالية المزعومة؟ إن كان الأمر كذلك، فلن تعود التجربة عندئذٍ جمالية، بل إن من الواجب أن يُفهَم ذلك على أساس أنه يعني أن من واجبنا القراءة أو الاستماع بوعي ونفاذ؛ فمن الضروري أن نكون واعين بكل ما ينطوي عليه العمل من خصب، ولكن هذا الوعي ينبغي أن يأتي من النقد الذي يحدث قبل المواجهة الجمالية، فمن الواجب أن تستوعب معرفتنا[١٢] في داخلها ما اكتُسِب من

---

[٩] انظر من قبل الفصل الثالث، القسم الثالث.

[١٠] المرجع المذكور من قبل، ص٤٤٢، ٤٤٣.

[١١] انظر من قبل الفصل الثالث، القسم الثالث.

[١٢] هكذا في الأصل، والأرجح أن المقصود هو «تجربتنا الإستطيقية».

عملية التعلم المتعلقة بالموضوع، بحيث يعمل هذا الأخير على توجيه انتباهنا وتوقعنا كلما تكشف العمل؛ «فليس النقد، وإنما ثمار النقد — أي المزيد من المعرفة، والقدرة الأدق على التمييز، وعلى التلقي بمزيد من الحساسية — هي التي تندمج في التجربة التي هي جمالية بحق، وبعد أن يؤدي النقد دوره، فإن خير ما يفعله هو أن يذوي ويموت».[١٣]

(٢) والاعتراض الثاني على التمييز بين الموقف الجمالي والموقف النقدي يقف على مستوى أعمق؛ فعلى حين أن الاعتراض الأول يقبل هذا التمييز، فإن الثاني يتحداه، والحجة التي يقدمها ترتكز من جانب على تعريف «الموقف الجمالي»، وترتكز من جانب آخر على حقيقة نفسية متعلقة بالتجربة الجمالية.

فالموقف الجمالي، شأنه شأن أي موقف آخر، يدل، حسب تعريفه، على طريقة معينة في توجيه الانتباه والتحكم فيه، على أن الانتباه انتقائي دائمًا؛ فنحن لا نرى كل شيء دفعة واحدة، ولا نعد كل ما نراه متساوي الأهمية. وهكذا نجد في داخل الأعمال الفنية عناصر متقابلة، وعناصر ينصب عليها التأكيد أكثر من غيرها، وهنا تتدخل الحقيقة النفسية؛ فالطريقة التي نوجه بها انتباهنا إلى العمل تتوقف على تجاربنا الجمالية السابقة، ولا سيما تجاربنا المتعلقة بأعمال مشابهة؛ فعن طريق تكيفنا السابق بُثت فينا معايير لما هو قيم في مثل هذا الفن، ولقد قال الأستاذ باركر Parker «إن أول كتاب نقرؤه يضع معيار كل قراءاتنا التالية للشعر».[١٤] هذه المعايير الضمنية تحدد ما سوف «نبحث عنه» في العمل، ومن هنا «ففي كل عملية تذوق تكمن معايير ضمنية للحكم».[١٥] وعلى ذلك فإن التمييز القاطع بين الموقفين «النقدي» و«الجمالي» غير صحيح؛ فالتقدير والحكم ماثلان في كل فعل من أفعال التأمل الجمالي، ولن نكون قد أحسنًّا فهم الموقف الجمالي لو قلنا إنه غير نقدي على الإطلاق؛ فهو على الدوام نقدي إلى حد ما.

فلنبدأ بأن نقول إن الحقيقة التي يرتكز عليها هذا الاعتراض الثاني لا تقبل الجدل، فمن الذي يستطيع أن ينكر أن اختيارنا لما هو هام في الفن إنما هو حصيلة تربيتنا

---

[١٣] جيروم ستولنيتز: (في التقويم والتقدير الجمالي) ص٧٢٤ (مقال).

Jerome Stolnitz, “On Esthetic Valuing and Evaluations, Phil, and Phen. Research, XIII (1953).

[١٤] في كتاب «لوبلي Leply» المذكور من قبل، ص٢٢٨.

[١٥] هارولد أوزبورن: «علم الجمال والنقد» ص٣١.

Harold Osborne, Aesthetics and Criticism (N. Y., Philosophical Library, 1955).

الجمالية السابقة؟ إن النقاد، والمعلمين، وتجربتنا السابقة وتقديرنا الواعي لتلك التجربة، كل هذه العوامل تؤثر في اهتمامنا وتمييزنا الجمالي. وما هذا إلا مثل للحقيقة الأعم، والأوضح، القائلة إن كل ما صادفناه في الماضي ترك بصماته علينا.

إن الانتباه الجمالي انتقائي بالفعل؛ فنحن نركز انتباهنا على أشياء معينة في العمل، لا على غيرها، ولكن كل ما يعنيه هذا هو أننا نواجه الموضوع بطرق معينة للإدراك تكون جزءًا من «عتادنا» الجمالي، وهو لا يعني أبدًا أننا نكون «نقديين» أثناء التجربة الجمالية، بمعنى أننا نحاول عندئذٍ تقدير العمل وتحليله؛ فنحن لا يكون لدينا، أثناء التجربة، ذلك «المقصد الواعي المتعمد»[١٦] الذي يتسم به الموقف النقدي.

وأود هنا أن أستشهد برأي واحد من أشهر النقاد في عصرنا، وهو ف. ر. ليفيس F. R. Leavis:

> «إن الكلمات في الشعر لا تدعونا إلى «التفكير حولها» والحكم عليها، بل تدعونا إلى أن نندمج فيها بحسِّنا، أو «نصير» إلى حال غير حالنا أي أن نحقق تجربة كاملة معطاة في الكلمات؛ فهي تطالب ... برهافة الاستجابة؛ وهي نوع من الاستجابة لا يتمشى مع الموقف التقديري، الذي لا يرى أمامه إلا المعيار ... إن الناقد — من حيث هو قارئ للشعر — يهتم حقًّا بالتقدير، ولكن تصويرنا إياه بأنه يقيس بمعيار يفرضه على الموضوع ويطبقه من الخارج إنما هو إساءة عرض للعملية ... فاهتمامه الأول إنما يتجه إلى الاندماج في القصيدة وامتلاكها ... بكل ما فيها من امتلاء عيني.»[١٧]

ومن الطبيعي أن المعايير «كامنة» في نوع القراءة الذي يتحدث عنه ليفيس، ويمكننا أن نعبر عن نفس الفكرة بطريقة أوضح إذا قلنا إن ليفيس قد نما في نفسه ذوق معين، وبالتالي فهو «يبحث عن» أشياء معينة في العمل، ولكنه لا يحاول أن يقرأ العمل وقد «وضع المعيار نصب عينيه»، ولعلك تلاحظ أن ليفيس يضع «قارئ الشعر» إلى جانب

---

[١٦] ليويس، المرجع المذكور من قبل، ص٤٤٢.

[١٧] «النقد الأدبي والفلسفة Literary Criticism and Philosophy» في كتاب السعي المشترك The Common Pursuit ص٢١٢–٢١٣.

«الناقد»، وبذلك يوضح أنه يصف الإدراك الجمالي ذاته، وعلى ذلك فإن الإدراك الجمالي لا يمكن أن يوصف بأنه «نقدي» ما لم نستخدم لفظ «نقدي» بطريقة مضللة.

ولقد استشهدت أيضًا برأي الأستاذ «باركر»، الذي يؤكد تأثير التعود والتكيف الجمالي السابق في التجربة الجمالية. وهو بدوره يذهب إلى أن «المعيار بالنسبة إلى كل قراءات الشعر» هو شيء كامن في جهازنا الإدراكي؛ فهو لا يستخدم من أجل التقدير الواعي: «(هذا المعيار) ليس مجرد أداة للحكم العقلي، ولتصنيف اللذات وترتيبها، وإنما هو يتحكم في نفس طبيعة اللذة ذاتها وشدتها، بقدر ما يحققه العمل الفني أو يتجاوزه أو يقصر دونه».[١٨]

لقد قطعنا شوطًا بعيدًا في الفصل بين النقد والتأمل، وهناك من المفكرين من يسيرون خطوة أخرى ونهائية في هذا الاتجاه؛ فهُم يرون أن بين النقد والاستمتاع الجمالي من الاختلاف الشديد ما يجعل النقد أمرًا لا شأن له على الإطلاق بالتذوق؛ فهو عقيم فحسب؛ ذلك لأن النقد، بموقفه الخاص الذي يتخذه من الموضوع، وبمناهجه الخاصة، لا يستطيع بحال أن يفسر القيمة الجمالية للعمل الفني.

وها هي ذي الحجة التي يسوقونها لإثبات هذا الرأي: إن موضوع حكم القيمة هو العمل الفني، ونحن نحكم على العمل بأكمله لأن ما استمتعنا به جماليًّا هو العمل بأكمله، ونحن نقول إنه «جميل» أو «عظيم» أو أية صفة أخرى، ولكن هذا ليس إلا بداية التقدير، فكيف نستطيع الدفاع عن حكمنا؟ لا بد لنا من الكلام عن العمل في كليته، ولكن ما الذي يمكننا أن نقوله عنه؟ إنه هو ذاته — من حيث هو موضوع قيم بطريقة متميزة — فريد؛ فطبيعته المحددة لا يمكن أن توصف بعبارات عامة أو تصورات؛ إذ إن هذه الأخيرة تنطبق دائمًا على كثرة من الأشياء، ولكن ما نقدره في العمل هو فرديته الثمينة. ولهذا السبب كنا نرفض استبدال قصيدة بأخرى؛ فالأعمال الفنية ليست مترادفات. ومن هنا كان تأكيد الفيلسوف كروتشه أن العمل «فرد مصون، أي أنه هو الفرد الذي لا ينبغي أن يمسه التجريد التصوري إذا ما شئنا له أن يحتفظ بسلامته الجمالية».[١٩]

[١٨] المرجع المذكور من قبل، ص٢٢٩.

[١٩] ووك. ويمزات الابن، وكلينث بروكس: النقد الأدبي: تاريخ موجز.
W. K. Wimsatt, jr. and Kleanth Brooks, Literary Criticism, A Short History (N. Y., Knopf, 1957).

فإذا كنا لا نقدر على وصف العمل، فإن قدرتنا على الحكم عليه تكون أقل؛ فالتقدير يستخدم معايير أو مقاييس للحكم. وهذه المقاييس تحدد مختلف الطرق التي يمكن أن يمتاز بها العمل أو يخفق، وتقيس نجاحه في هاتين الناحيتين. ومن أمثلتها: «الوحدة الشكلية»، أو «القوة التعبيرية» أو القواعد التي تحدد «إحكام البناء» في مقطوعة شعرية من نوع السونيت sonnet أو قطعة موسيقية من نوع السوناتا. غير أن هذه دائمًا عامة، أي أن المفروض أنها تسري على عدة موضوعات من نوع معين. أما العمل المحدد، فهو ذاته فحسب، وقالبه أو شكله خاص به؛ فنحن نستطيع أن نحكم على السيارات وهي تخرج من الرصيف المتحرك في المصنع، أو على دبابيس الورقة أو التفاحات؛ لأنها كلها تنتمي إلى نوع واحد، ومن الممكن أن نضع مواصفات لما هو أنموذج جيد لهذا النوع. أما العمل الفني فهو «نوع بنفسه» من السونيت أو السوناتا، إن جاز هذا التعبير، فمن الممكن أن يخرق «القواعد» التي يحددها الكتاب المدرسي، ويظل مع ذلك عملًا ذا قيمة جمالية كبرى، فكيف يمكننا إذن أن نتوقع من الأحكام النقدية أن توفي القيمة التي نشعر بها في تجربتنا حقها؟

إن قواعد «الشكل الجيد» وما إلى ذلك تنطبق على أجزاء أو عناصر معينة من العمل، ومهما أكثرت من هذه القواعد، واستخدمت معايير «للأمانة التصويرية» أو «التأليف» أو «التوافق» أو أي شيء آخر، فستظل لا تدرك إلا سمات جزئية للعمل. أما ما هي هذه السمات، وكيف تكون لها قيمة، فهذا ما يتوقف على تفاعلها مع كل شيء آخر في العمل. ولهذا السبب كان في استطاعة العمل أن يخرق قواعد الجودة أو الرداءة في أحد أجزائه ويظل مع ذلك عملًا فنيًّا جيدًا، والأمر الذي لا يمكنك أبدًا أن تحيط به — على الأقل بواسطة النقد — هو الطابع «العضوي» للعمل الكامل، فإذا لم يكن في استطاعتك تقدير الكل، فلن تستطيع تقدير الأجزاء، ولن يكون في استطاعتك قطعًا أن تفهم قيمة الكل عن طريق مجرد الجمع بين قيم الأجزاء.

إن مفارقة النقد هي أن الطابع «العضوي» الفريد للعمل، أي طريقة إحساسنا بالعمل في مجموعه من خلال الإدراك الجمالي، تؤدي بنا إلى إصدار حكم القيمة؛ ومع ذلك فإن فردانية العمل الكامل هي التي تحول بيننا وبين إثبات الحكم. وفي رأي خصوم النقد أن هذه المفارقة كفيلة بهدم كل نشاط نقدي.

إن الموضوع الفني ليس مما يمكن التعبير عنه، أو الكلام حوله. إننا نستطيع أن نقول: «ما أجمله! انظر!» غير أن هذه حماسة، وليست نقدًا، وما دام الفن على ما هو عليه، فإن النقد مستحيل أساسًا.

فكيف يستطيع النقد أن يدافع عن نفسه ضد أعدائه؟ إنه يخرج من المأزق الذي اقتيد إليه بطريقتَين:

أولاهما هي أن يواصل طريقه، على الرغم من نقاد النقد، ويحلل أجزاء العمل والعلاقات المتبادلة بينها، وكأنه يقول: لنفرض أن العمل الكامل «فريد» «ولا يقارن»، ولكنه ليس على أية حال بقعة مختلطة لا تمايز فيها. وهو ليس كعالم المتصوف، عندما يرى «الكل في الكل» دون أية أجزاء أو تمييزات داخلية، وكأنه مجرد، واحد، متجانس لا فواصل فيه، فلنتصور فروق اللون، والضوء، والموضوع في التصوير، وضروب التقابل والتوازن بينها. ولتصور الاختلافات داخل سيمفونية كلاسيكية: بين الحركة الأولى، وحركة «الاسكرتسو scherzo»، وبين مختلف الإيقاعات والتوزيع الموسيقي ... إلخ. هذه فوارق يدركها المشاهد الخبير بحساسيته، وهي التي تجعل الكل «العضوي» على ما هو عليه، وبعد ذلك نستطيع في لحظاتنا النقدية، أن نقوم عناصر العمل، ولما كانت هذه أجزاء من العمل، فمن المؤكد أن حديثنا ينصب على «العمل»، وأننا نعمل على تأييد الحكم القائل إن «العمل قيم من الوجهة الجمالية».

ومع ذلك فنحن ما زلنا نتحدث فقط عن أجزاء العمل، ولكن أعداء النقد يؤكدون أن جودة الكل ليست مجموع قيم أجزائه، وهنا نجد أنفسنا إزاء سؤال ضخم في «منطق النقد»: فكيف نستطيع أن نستدل على قيمة الكل من عدد من الأحكام المنصبة على الأجزاء؟ إذا قدرنا العلاقات التشكيلية، والقيم اللونية، والتوازن، في لوحة ما، وظلت اللوحة مع ذلك شيئًا يزيد على هؤلاء مجتمعين، فكيف يمكن أن يؤدي تحليلنا إلى دعم تقدير العمل «الكامل»؟

ليس ثمة إجابة بسيطة وواضحة عن هذا السؤال العسير، الذي هو بالفعل سؤال أساسي بالنسبة إلى كل نقد، ومع ذلك لا ينبغي أن نستدل من هذا على أن النقد عقيم.

فمن الملاحظ أولًا — وإن لم تكن هذه هي المسألة الأساسية — أن عناصر بعض الأعمال الفنية يمكن تقديرها بمعزل عن العمل الكامل، فليس من الصحيح دائمًا أن قيمة الجزء تتوقف على موضعه في الكل؛ فقد نتذوق الجرس والوزن في قصيدة، ونتجاهل عمدًا معناها العقلي، ولا بد لنا أن نتذكر أنه ليست كل الأعمال الفنية أمثلة كاملة للوحدة العضوية؛ فالاعتماد المتبادل التام بين الأجزاء والكل أقرب إلى أن يكون مثلًا أعلى للفن، منه إلى أن يكون حقيقة وصفية عن الأعمال الفنية، وقد يتحقق هذا المثل الأعلى في بعض الأعمال، ولا سيما الأعمال الصغيرة، ولكن في كثير من الأعمال نجد أن المادة المحسوسة غير متمشية مع ما يفترض أنها تعبر عنه. وكثيرًا ما تكون في الأعمال الضخمة

«بقع ميتة» لا ترتبط ارتباطًا حيويًّا بالفقرات أو المجالات الأخرى للعمل، وبالكل. والأرجح أن حجة خصوم النقد تبدو أقوى مما هي عليه في حقيقتها نظرًا إلى أنهم يغفلون هذه الحقيقة.

ومع ذلك فلا يمكن تفنيد حججهم على أساس هذه النقطة؛ ذلك لأنك لو تأملت «جزءًا» كبيرًا بما فيه الكفاية من العمل، مثل بناء الخط والكتلة والعمق في تصوير ذي موضوع، لأصبح هذا الجزء «كُلًّا» جماليًّا قائمًا بذاته. كذلك فإن هناك بالفعل كثيرًا من الأعمال ترتبط فيها الأجزاء والكل ارتباطًا وثيقًا في «وحدة عضوية».

وإذن فعلى النقد الفني أن يقدم إجابة أقوى يرد بها على خصومه. ولا بد أن يبين أنه يعترف بأهمية العلاقة بين الجزء والكل، وأن الناقد يستطيع أن يعمل حسابًا لهذه العلاقة في أدائه لعمله.

ومرة أخرى نبدأ بالتسليم بأن طبيعة العمل الكامل «فريدة»، وبالتالي فإنها إذا شئنا الدقة، «مما يعجز عنه التعبير»، وهذا يعني ببساطة أن الناقد لا يستطيع أن يصل بالكلمات إلى ما نحس به إزاء العمل خلال الانتباه الجمالي المستغرق (ولو كان يستطيع، لكانت قراءة النقاد تغني عن مشاهدة الأعمال الفنية). ولكن لا يترتب على ذلك أن الناقد لا يستطيع أن يقول شيئًا عن قيمة العمل الكامل. فهو ليس مضطرًا إلى أن يكتم فمه بيديه، بل إننا نستطيع أن نقول، ونقول بالفعل، أشياء عن العمل الكامل تتسم بأنها ذات معنى وبأنها مضبوطة، في حدود معينة.

فلنتصور الاختلافات في الأوصاف المعبرة عن القيمة، إننا نصف بعض الأعمال بأنها «جميلة»، وغيرها بأنها «بديعة»، وأخرى بأنها «قبيحة»، وغيرها بأنها «جليلة».[٢٠] وكل من هذه الألفاظ يوحي بنوع القيمة التي يملكها العمل، وكيف يختلف عن الأعمال الأخرى، ونستطيع أن نبرر استخدامنا لأي من هذه الألفاظ بطريقة محددة، بأن نشير إلى بناء العمل ونوع الاستجابة الجمالية التي يثيرها. وفي حالات أخرى نستطيع، باستخدام نفس الأساليب، أن نبين أن اللفظ قد استخدم بطريقة غير صحيحة؛ فالطابع «العضوي» للعمل ليس سرًّا مستغلقًا لا يمكن الكلام عنه بطريقة معقولة، كما أن استخدام ألفاظ عامة في صدده لا يؤدي إلى تشويهه أو هدمه.

[٢٠] انظر من قبل القسم الأول من الفصل الحادي عشر.

والأهم من ذلك أننا نستطيع أن نصف الطابع الكلى للعمل بتفصيل أكبر كثيرًا، وبطبيعة الحال فإن ألفاظًا مثل: «جميل» و«بديع» وغيرها، ليست إلا أوصافًا تقريبية، وفي استطاعة الناقد أن يقدم ما هو أكثر منها، فعندما يعجبه طابع العمل في تجربته الخاصة، يستطيع، إذا كان بارعًا في استخدام الألفاظ، أن يعطينا على الأقل إحساسًا معينًا «بمذاق» العمل في الإدراك الجمالي وأغلب الظن أنك قرأت أوصافًا مثيرة كهذه عن طبيعة العمل ومستواه. والاسم الذي يستخدم عادة للدلالة على هذا النوع من النقد له طرافة خاصة؛ فهو يسمى «تذوقًا appeciation». مثل هذا النقد لا يقف عند حد التحليل المحض، بما فيه من إعطاء درجات لأجزاء العمل، بل يسير نحو الإدراك الجمالي ذاته وهو يحاول التعبير عن الطابع المباشر والسمة الكلية في التجربة الجمالية.

وهكذا فإن طابع العمل الكامل ليس مما يعجز عنه التعبير تمامًا، ولكن الأهم من هذا كله أن الناقد يستطيع أن يحيط بالعمل الكامل أثناء تحليله للأجزاء، وهو ليس مضطرًّا إلى الوقوع في خطأ الفصل بين الأجزاء وبين الكل، وهو الخطأ الذي يتهمه به أعداؤه.

وكما رأينا من قبل، فإن فهم الأهمية الجمالية للعمل الكامل ينمو ببطء، ولكن من المحتم على الناقد أن يفهم «ما يحاول العمل أن يفعله»، جماليًّا؛ فعندئذٍ فقط يستطيع أن يحكم على أجزاء العمل بطريقة واعية؛ ذلك لأن خصوم النقد على حق حين يؤكدون أن قيم الأجزاء تتوقف على علاقاتها المتبادلة في سياق الكل. «ولو لم توجد وجهة نظر موحدة ... لانتهى النقد إلى تعداد للتفاصيل يكون مملًّا بقدر ما هو غير مطلوب»[٢١] أما عند توافُر «وجهة النظر الموحدة»، فإن حديث الناقد لن يكون منصبًّا على أجزاء منفردة فحسب، بل إنه في جميع الحالات سيدرس الجزء كما يؤدي وظيفته في الكل، ومن هنا فإنه سيتجنب عندئذٍ التطبيق الآلي «لقواعد عامة»، وهو التطبيق الذي يكون في معظم الأحيان مضللًا، كما يؤكد خصوم النقد. وعندما يتحدث الناقد عن «التشويه» أو «التوازن» أو «الصدق»، سيتحدث عنها كما توجد في هذا العمل بعينه، وسوف يحترم فردانية العمل.

وهكذا فإن النقد لا ينبغي عليه أن يكتفي بتجاهل حجج خصومه، حتى لو كان يرفض قبول النتيجة التي يصل إليها هؤلاء الخصوم، أي يرفض الانتحار، فمن الواجب

[٢١] ديوي: الفن بوصفه تجربة، ص٣١٤.

أن يتعلم النقد من حججهم. وعلى النقد ألا ينسى أبدًا أن العمل الكامل هو الذي يُحكم عليه آخر الأمر، وأن كل ما يقوله الناقد ينبغي أن يُنظَّم على أساس هذه الحقيقة.

ومجمل القول إن النقد يدافع عن نفسه أولًا بقوله إننا نستطيع التحدث بطريقة لها معنى عن الكل. والدفاع الثاني، والأهم، هو أن ما نقوله عن الأجزاء لا يتعين عليه أن يكون عقيمًا ومضللًا. وقد لا تقنع هذه الحجج أولئك الذين يؤكدون أن العمل هو «ذاته فحسب»، وبالتالي لا يمكن التعبير عنه (ولكن أية حجج تقنع هؤلاء؟) وهم على أية حال أصحاب الكلمة الأخيرة، فمهما كان عمق التحليل النقدي ودقته، ومهما كان الإحساس بالكل متحكمًا فيه، فإن النقد لا يمكن أن يكون بديلًا للإدراك الجمالي للعمل المنفرد. إن العمل الفني شيء، والكلام عنه شيء آخر، تمامًا كما أن الموقف الجمالي شيء والموقف النقدي شيء آخر، ولو نسي النقد ذلك، أو حاول أن يحل محل الإدراك الجمالي على نحو ما، لكان في هذا إفلاس له؛ ذلك لأنه يسيء عندئذٍ فهم وظيفته، ولا مفر له في هذه الحالة من أن يضر بأولئك الذين يقرءونه؛ لأنه يغريهم بالاعتقاد بأن تجربهم الجمالية الخاصة لا ضرورة لها. هذا النوع من النقد يستحق منا أن نحمل عليه بنفس الشدة التي حمل بها خصوم النقد على كل نقد بوجه عام.

المراجع

ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٤٧٠–٤٧٩.

فيفاس وكريجر: مشكلات عالم الجمال، ص٤١٤، ٤١٨، ٤٣٠–٤٣٦.

بوس، جورج: بيجاسوس بلا أجنحة. الفصل السابع.

Boas, George, Wingless Pegasus (John Hopkins Press, 1950).

جلبرت، كاثارين: دراسات جمالية، ص١١٥–١٢٤.

Gilbert, Katharine, Aesthetic Studies (Duke U.P., 1952).

ليفيس، ف. ر: المسعى المشترك، ص٢١١-٢١٢.

Leavis, F. R., The Common Pursuit (N. Y., George W. Stewart, 1952).

لوبلي، ري (الناشر): القيمة: دراسة تعاونية.

Lepley, Ray, ed., Value, A Cooperative Inquiry (Columbia U.P., 1949).

ليويس: تحليل للمعرفة والتقويم. الفصل الرابع عشر.

Lewis, C. I., An Analysis of Knowledge and Valuation.

(La Salle, Illinois. Open Court, 1946).

أوزبورن: علم الجمال والنقد. الفصلان الأول والثاني.

H. Osborne, Aesthetics and Criticism.

ستولنيتز، جيروم: «في التقويم والتقدير الجمالي»، ٤٦٧–٤٧٦.

Stolnitz, Jerome, "On Esthetic Valuing and Evaluation," Phil. and Phen. Research, vol. XIII (June, 1953).

أسئلة

(١) قال الفيلسوف جون ديوي إنه بعد أن نتفحص ونفكر في تفضيل تلقائي (تقويم)، ونجده جديرًا باهتمامنا، أي ليست له نتائج أليمة … إلخ، فإن هذا التقدير الإيجابي يؤدي إلى فارق في الطابع الذي نشعر به لتفضيلنا هذا؛ «فحتى في وسط الاستمتاع المباشر، يكون هناك إحساس بالصواب، وبالارتكان إلى سلطة، يضاعف من متعتنا» (البحث عن اليقين).

(The Quest for Certainty (N. Y., Monton, Balch, 1929)) ص٢٦٧.

هل ترى أن هذا يصدق على تجربتك الخاصة؟ وهل تستطيع الإتيان بأمثلة؟ وإذا كان هذا يصدق على التجربة الجمالية، فهل تعتقد أن هذه الزيادة في الاستمتاع نتيجة لعوامل جمالية أم غير جمالية؟ ألا يجوز أنها راجعة إلى عوامل أخلاقية، أي مثلًا إلى إدراك أن تذوق العمل لن يسبب لي ألمًا في المستقبل، أو إلى عوامل اجتماعية، أي مثلًا إلى كون الناس الآخرين بدورهم ينظرون إلى العمل بعين التقدير؟ ومتى يؤدي التقدير الإيجابي إلى زيادة القيمة لأسباب جمالية؟

(٢) هل هنالك أية أعمال فنية تقول عنها، من تجربتك الخاصة؟ «أحب هذا ولكني أعلم أنه ليس جيدًا» أو «أنا أعلم أنه جيد ولكني لا أحبه»؟ وما هي الأسباب التي تدفعك إلى هذا القول في كل حالة؟

(٣) هل هناك أي أعمال فنية أدى التحليل النقدي إلى «تخريبها» بالنسبة إليك؟ وهل هذا راجع إلى أن النقد كشف عن عيوب في العمل أو إلى أسباب أخرى؟

(٤) بأي معنًى تعتقد أن التجربة الجمالية «نقدية»، إن كان من الممكن أن تكون كذلك؟ وهل تعتقد أن التجربة تكون لها أعظم قيمة عندما يكون المدرك «في حالة نقدية»؟

(٥) «إن مشكلة (النقد) ليست مشكلة تحليل الكل إلى عناصره، وإنما هي مشكلة إدراك أوجه الكل» (موريس: العملية الجمالية ص١٥٦).

Morris, The Aesthetic Process.

ما هو بالضبط التمييز الذي يحدد هنا؟ وما هي في رأيك دلالة هذا التمييز بالنسبة إلى التفكير النظري في النقد والممارسة العملية له؟

الفصل الخامس عشر

معنى حكم القيمة وتحقيقه

يتخذ حكم القيمة الجمالي الصيغة: «س جيد (أو رديء) من الوجهة الجمالية»، ومن هذا القبيل قولنا إن لوحة بوتيتشللي «ميلاد فينوس» جميلة و«الحرب والسلام» أعظم الروايات و«أشعار إدجار جست E. Guest عاطفية».

وقد ناقشنا في الفصل السابق أغراض هذا النوع من التقدير. وعلينا الآن أن تختبر حكم القيمة ذاته، فحتى التأكيد التلقائي البسيط، مثل: «هذا بديع!» يثير أسئلة خطيرة بالنسبة إلى التحليل الفلسفي. ولو استطعنا أن نجيب عن هذه الأسئلة، لأمكننا إيضاح اعتقاداتنا بشأن تقدير الفن، وعندئذٍ يتسنى لنا أن نجعل أحكامنا المحددة أدق وأصوب.

أول الأسئلة، بالطبع، هو السؤال عن معنى حكم القيمة، ولنبدأ بأن نوضح أن المشكلة لا تنصب على معنى الأوصاف التقويمية المحددة، مثل «جميل» و«قبيح» و«جليل» … إلخ؛ فهذه ألفاظ سبق أن نوقشت الفروق بينها (في الفصل الحادي عشر) وإنما المشكلة هي: أيًّا كانت الصفة التقويمية التي نستخدمها فما الذي نؤكده بالضبط في حكم القيمة؟ وإذا كنا، بكل بساطة، نعزو قيمة إلى العمل، فلماذا يقول الناس في كثير من الأحيان إن شيئًا معينًا «جميل في نظري»؟ هل تعد قيمته صفة للعمل، شأنها شأن أية صفة أخرى، كالحجم مثلًا؟ إذا كان ذلك صحيحًا، فلم هذه الإشارة إلى المشاهد، إن كان الحكم منصبًّا على العمل؟ وهل نذهب إلى حد الموافقة على الرأي الذي يشيع كثيرًا بين الناس العاديين، والذي أصبحت صيغته، بعد أن اصطبغ بصبغة فيها شيء من العمق: «إن الجمال إنما هو في عين الناظر»؟

ما هي بالضبط العلاقة بين القيمة الجمالية، وبين العمل، وبين الشخص المدرك؟ هذه مسألة إن لم تظهر أمامنا بوضوح، فإننا لا نكون — بمعنى الكلمة — عارفين بما نتكلم عنه عندما تصدر أحكام قيمة.

إننا ننطق بالحكم وكأنه حقيقة. فنحن نقول: «العمل يتصف بكذا ...»، وكأننا نصف حقيقة عن الأشياء، وكما رأينا في الفصل السابق، فإن الأحكام تستخدم أدوات للإقناع الاجتماعي لحث الآخرين على أن يشاركونا تفضيلاتنا، وربما لحملهم على تغيير تفضيلاتهم. غير أن حكمنا لا يمكن أن يجد إقرارًا من الآخرين إلا إذا كان من الممكن إثبات صحته، أي إذا أمكن تحقيقه، على أن التحقيق يتوقف على المعنى؛ فطريقة اختبارنا لصحة الحكم، والأدلة التي نبحث عنها، والأسباب التي نقدمها تأييدًا له — كل هذا يتوقف على ما نعنيه بالحكم؛ فإن كان الحكم ينصب على العمل، وعلى العمل وحده، فعندئذٍ نبحث عن التحقيق في العمل، وإن كان ينصب على الشخص المدرك، فعندئذٍ ينبغي أن نلتمس الأدلة في مجال آخر مختلف كل الاختلاف.

ومع ذلك فهناك سؤال آخر أهم حتى من السؤال السابق؛ فهل من الممكن القيام بأي تحقيق بالنسبة إلى حكم القيمة؟ إن الحكم، من الوجهة اللفظية، هو بطبيعة الحال جملة إخبارية، ولكن هل هو من نوع «كندا شمال الولايات المتحدة» أو من نوع «مجموع زوايا المثلث يساوي قائمتَين»؟ وهل يمكن إثباته بأدلة تجريبية، كالحكم الأول؟ إن حكم القيمة هو هذا فحسب، أعني حكمًا عن قيمة، فهل يمكن البرهنة على وجود القيم عن طريق الوقائع؟ لنعد بذاكرتنا إلى ذلك الادعاء الذي نجده في كثير من الأحيان لدى المعلنين عن الأفلام السينمائية: «إن إنتاج الفيلم تكلف أربعة ملايين دولار.» فهل يترتب على ذلك أن الفيلم جيد؟ إن هناك حالات كثيرة في تاريخ السينما تدل على أن الأمر ليس كذلك، فأي نوع من الأدلة إذن يمكنه تأييد حكم القيمة؟

حيثما يكون هناك دليل واقعي، كما في القضية الخاصة بكندا، أو استدلال، كما في القضية المتعلقة بالمثلثات، فإنا نتوقع اتفاقًا، ونحصل عليه؛ فكل من يعنيهم الأمر يقبلون القضية. أما في حالة الفن فإن الاختلاف أمر شائع (لم تتنازع كثيرًا مع صديقك حول مزايا رواية أو فيلم سينمائي أو قطعة موسيقية؟) بل إن من الناس من يأخذون الاختلاف قضية مسلمًا بها، إلى حد أنَّهم يَعدُّون «الاتفاق» حيثما يكون الكلام منصبًّا على الفن أمرًا لا معنى له على الإطلاق؛ ذلك لأنه لا يمكن أن يكون هناك «التقاء بين الأذهان» إلا عندما يمكن تقديم أسباب مؤيدة لوجهات النظر المختلفة؛ فالأسباب توضح صحة بعض الآراء، وبطلان بعضها الآخر. أما في تقدير الفن، فلا نجد شيئًا سوى الآراء الشخصية، ولا يمكن تقديم أسباب، بل لا حاجة إلى تقديم أسباب؛ فرأي كل شخص هو في حدوده الخاصة، نهائي حاسم، لا يقبل المناقشة.

وهذا يؤدي بنا إلى المشكلة الكبرى التالية في هذا الفصل، وأعني بها معنى «الذوق السليم» «والذوق الرديء»؛ فنحن في حديثنا المعتاد، إذا ما سمعنا حكمًا عن شيء ما نتساءل: «حكم من هذا؟» ويكون هذا السؤال تعبيرًا عن الشك في هذا الحكم، ولهذا السؤال، بالنسبة إلى تقدير الفنان، أهمية خاصة؛ ذلك لأن معظم الناس يرفضون أن يصدقوا أن رأي أي شخص في الفن مساوٍ لرأي أي شخص آخر، وعلى ذلك، فعندما يصدر شخص حكمًا جماليًّا، فإنهم يريدون أن يعرفوا بأية سلطة يتكلم، إن كانت هناك سلطة على الإطلاق ... ولكنك ترى مدى الأسئلة التي يثيرها هذا الاعتقاد: فما معنى «الذوق السليم»؟ وهل هناك أي تمييز يمكن قبوله بين «الذوق السليم» وبين «الذوق الرديء»؟ ويرتبط بهذين سؤال آخر: هل هناك أي معنًى للكلام عن «تحسين» الذوق أو «تربيته»؟

وهكذا فإنك ما إن تبدأ في التفكير بطريقة نقدية في الحكم الذي يبدو وقعه بسيطًا: «س قيم من الوجهة الجمالية»، حتى تجد نفسك قد وقعت في مجموعة كاملة من المشكلات: فما الذي يعنيه الحكم؟ وكيف يمكن تحقيقه، إن كان ذلك ممكنًا؟ وكيف يمكن التغلب على الخلافات في القيم، إن كان ذلك ممكنًا؟ وهل بعض الأحكام أقوى سلطة من بعضها الآخر؟

هذه أسئلة يُحتَمل أن تكون قد طرأت على ذهنك من قبل، بصورة أو بأخرى، ومن الجائز أنك لم تفكر فيها على مثل هذا النحو الشامل، والأرجح أنك كنت طرفًا في خلاف حول عمل فني بعينه، ولكنك لو تتبعت ما يجره هذا الخلاف وراءه، لأدى بك ذلك إلى إثارة تلك الأسئلة التي ذكرناها الآن، وسوف يوضح هذا الفصل كيف يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة، بطريقة منهجية ونقدية، عن طريق وضع النظريات بعضها في مقابل البعض.

والنظريات التي سندرسها هي: النظرية الموضوعية، والنظرية الذاتية، والنسبية الموضوعية.

(١) النظرية الموضوعية

لاحظنا أن حكم القيمة يتحدث عن العمل الفني وحده. فهو لا ينطوي على إشارة إلى المشاهد، أو على أي شيء آخر ماعدا العمل. وهو يعزو القيمة إلى العمل وكأن الجمال شيء «موجود هناك» في بعض الأشياء، وليس في بعضها الآخر.

والنظرية الموضوعية تقوم على هذا الاعتقاد الذي نجده لدى الذهن العادي. فهي ترى القيمة كامنة في العمل، أي أن القيمة الجمالية «موضوعية» أو «مطلقة» (لذلك تسمى هذه النظرية أحيانًا باسم «النزعة المطلقة».) وعلى الرغم من الغموض الشديد الذي تتسم به هذه الألفاظ، فإن من الممكن أن تكتسب معنى دقيقًا في هذا السياق. فأية خاصية للشيء تكون «موضوعية» أو «مطلقة» إذا كانت غير علائقية nonrelational، أي عندما توجد هذه الخاصية في الموضوع، مستقلة عن وجود أي موضوع آخر. مثل هذه الخاصية تختلف عن خاصية مثل «على اليسار» أو «ابن عم» أو صفة كون الشيء «مرعبًا»؛ ذلك لأن الموضوع لا يمكن أن يوصف بهذه الصفات الأخيرة إلا إذا كان هناك شيء آخر، أعني ما هو على اليمين، أو ابن عم، أو شخص أصابه الرعب، وفي مقابل ذلك توجد القيمة الجمالية مستقلة عن أي شيء آخر، وتظل طبيعتها على ما هي عليه محتفظة بهذا الاستقلال.

وليس المبرر الوحيد الذي ترتكز عليه النظرية الموضوعية هو أننا نستخدم اللغة بنفس الطريقة التي تقول بها هذه النظرية، بل إنها ترتكز أيضًا على حقيقة تجريبية مألوفة، هي أن بعض الموضوعات ترغمنا، لكونها جميلة أو رشيقة في ذاتها، على التطلع إليها؛ فالقيمة الجمالية «تتمثل أمامنا ... بقوة طاغية».[1] ونحن نشعر كأننا نكتشف شيئًا كان هناك طوال الوقت، وكل ما نفعله هو أن «نفتح عيوننا للجمال» غير أن الجمال كان هناك حتى عندما كانت عيوننا مغمضة.

ويعرض س. أ. م. جود C. E. M. Joad الفكرة الرئيسية في النظرية الموضوعية على النحو الآتي: «إذا ... كان الموضوع يملك صفة كونه جميلًا، فلا يمكن أن يؤثر في جماله أي شيء يحدث في الزمن الذي يدركه، أو أي شيء يحدث لهذا الذهن.»[2] وهو يعبر عن نفس الفكرة بطريقة درامية فيقول: لنفرض أن عذراء الكنيسة الستينية، كما صورها رافاييل ظلت موجودة عند مات آخر إنسان: «فهل طرأ على الصورة أي تحول؟ وهل مر بها أي تغير؟ ... إن التغير الوحيد الذي حدث هو أنه لم يعد هناك أحد يتذوقها، فهل يعني ذلك أنها، آليًّا، لم تعد جميلة»؟[3] ويهيب جود بعد ذلك بالفهم السليم، وبالحقيقة

[1] جرين Greene: المرجع المذكور من قبل، ص٥.

[2] س. أ. جود: «موضوعية الجمال The Objectivity of Beauty» في كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص٤٦٩.

[3] المرجع نفسه، ص٤٧٠.

«التي لا شك فيها، وهي أننا كلنا نعتقد بالفعل أن وجود صورة للعذراء لا يتأملها أحد، وأفضل من وجود بالوعة لا يتأملها أحد».[٤]

على أن مثل هذه الإهابة بالفهم السليم لها دائمًا أخطارها في الفلسفة، فالفهم السليم ليس مجموعة موحدة من المعتقدات يشترك الجميع في الإيمان بها، بل إن ما نسميه «الفهم السليم» يضم عددًا لا حصر له من المعتقدات المتباينة، التي قد تصل إلى حد التناقض المنطقي فيما بينها. وهذا يصدق على الحالة التي نحن بصددها الآن. فكثير من الناس الذين يأبون الاعتراف بأن لديهم من «الفهم السليم» أقل مما لدى جود بأي مقدار، لا يعتقدون أن «صورة العذراء التي لا يتأملها أحد» أفضل من «البالوعة التي لا يتأملها أحد». وهم يقولون في هذا الصدد: «إذا لم يكن هناك شخص يتأمل، فما الفارق هنالك؟ ولم نتحدث عن «الأفضل» و«الأسوأ» على الإطلاق؟» وهذا الاتجاه بعينه في الفهم السليم هو الذي يهيب به كل الفلاسفة المعارضين للنظرية الموضوعية؛ فأحدهم يقول إن «الموضوع لا يمكن أن يكون له أي نوع من القيمة ... لو لم يكن يوجد أي شيء آخر غير هذا الموضوع»[٥] وآخر يعرب عن اقتناعه بأن القيم لا يمكن أن تفهم إلا في صلتها بما يشعر به الناس: «إن ما يستحيل تمامًا أن يكون أداة لجلب أية متعة لأي شخص، لا يمكن أن تكون له قيمة على الإطلاق».[٦]

إن جود يصف هذا المثل المتعلق «بصورة العذراء في مقابل البالوعة» بأنه «حجة مقنعة».[٧] ولكن هل هو حجة على الإطلاق؟ لست أعني بذلك «هل هو حجة جيدة»؛ فقد رأينا لتونا أن هذه الحجة ليست مقبولة لدى الجميع. وإنما الذي أعنيه هو: هل هي حجة، بمعنى أنها تقدم دليلًا واستدلالًا يؤدي إلى إثبات نتيجة يدور حولها نزاع؟ وهل الخلاف بين جود وخصوم الموضوعية خلاف حول الأدلة؟ إن كل الأطراف يقبلون الواقعة (الفرضية)، وهي أن صورة العذراء في الكنيسة الستينية توجد عندما لا يوجد إنسان يتأملها، ولكن من المؤكد أن هذا خلاف يدور حول ما إذا كنا سنسمي صورة العذراء لرافاييل «جميلة» أم لا، ولا بد أن تتوقف تسميتنا إياها بالجميلة أو بغير الجميلة على

---

[٤] الموضع نفسه.

[٥] لي Lee، المرجع المذكور من قبل، ص٧٣.

[٦] ليويس Lewis، المرجع المذكور من قبل، ص٣٨٧.

[٧] المرجع المذكور، ص٤٧١.

الطريقة التي نقرر بها تعريف «القيمة الجمالية»؛ فليس هذا سؤالًا مماثلًا للسؤال عما إذا كان دواء معين سيشفي مرضًا معينًا، أو ما إذا كان برهان رياضي معين ذا صحة منطقية؛ فالخلاف بين جود وخصومه ليس مما يمكن أن يبت فيه الدليل الواقعي أو الاستدلال الاستنباطي، بل إن من الممكن أن يظلوا على الدوام (وربما ظلوا حتى الوقت الذي لا يعودون فيه موجودين، شأنهم شأن الباقين جميعًا، حسبما جاء في فرض جود)، يتصايحون «هذا جميل» ... «هذا ليس جميلًا»، دون أي أمل في حل نزاعهم.

وبعبارة أخرى، فنحن إذا سلمنا بتعريف «القيمة الجمالية» بوصفها صفة موضوعية أو مطلقة، فليس من الممكن المجادلة حول التعريف في ذاته وبذاته؛ فهو ككل تعريف آخر، لا يعدو أن يكون نقطة بداية. ولا بد أن نرى ما يترتب عليه في النظرية الموضوعية بأسرها. فما الذي ينطوي عليه هذا التعريف بالنسبة إلى أساليب تحقيق حكم القيمة، ومعنى «الذوق السليم»، وإمكان تسوية الخلافات المتعلقة بالفن؟ هنا يبدأ ظهور المشكلات الحقيقية؛ ففي استطاعتنا اختبار النظرية من حيث اتساقها المنطقي، ومن حيث الأدلة التجريبية التي يفترض أنها تؤيدها، وفي إمكاننا أن نختبر في ضوئها عملية التقدير والنقد، كما كانت هذه العملية تمارَس تاريخيًّا، لنرى إن كانت النظرية تجعل لهذه العملية معنى، وتقدم أساسًا سليمًا للنقد.

أما النزاع بين «صورة العذراء والبالوعة» فهو نزاع أجوف (ولكن، كم من المرات دخلت في منازعات كهذه؟) وما إن يختفي هذا النزاع من الطريق، حتى تبدأ المشكلات الحقيقية.

وإذن، فلأعرض الآن الأفكار الرئيسية التي تقول بها النظرية الموضوعية وهذه الأفكار إنما هي نتائج مترتبة على النظرة الموضوعية إلى «القيمة الجمالية»: (١) حكم القيمة يمكن تحقيق صحته أو بطلانه، ويكون الحكم صحيحًا عندما تكون الصفة التي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل في العمل. (٢) وعلى ذلك فعندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين، فلا بد أن يكون أحدهما فقط هو المصيب، أما المخطئ فهو ذلك الذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل. (٣) «الذوق السليم» قدرة على إدراك صفة القيمة الجمالية، عندما تكون موجودة في موضوع ما، أما «الذوق الفاسد» فهو سمة من لا يملك هذه القدرة. (٤) وعلى ذلك، فبعض الأحكام الجمالية لها سلطة موثوق منها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة.

على أن هناك حقيقة معينة تذكر على الدوام من أجل تفنيد النظرية الموضوعية، ولعلك تستطيع أن تخمن ما هي، هذه الحقيقة هي أن الناس لا يتفقون على جودة الأعمال الفنية أو رداءتها. فلو كان الجمال «هناك» في الموضوع، فلماذا لا نجده جميعًا فيه؟ ولو أمكن تحقيق أحكام القيمة بطريقة حاسمة، فكيف ظل الناس متمسكين بأحكام مضادة؟ الواقع أننا لا نختلف على شيء بقدر ما نختلف على الفن.

ويظن الكثيرون أن هذه الحجة كفيلة بتفنيد النظرية الموضوعية بطريقة سريعة حاسمة، ولكن الحقيقة — كما سيثبت التحليل التالي — أن وقائع الاتفاق والاختلاف معقدة إلى حد بعيد، والأهم من ذلك أن ما تثبته هذه الوقائع، في صف النظرية الموضوعية أو ضدها، ليس واضحًا بصورة مباشرة.

ينكر بعض القائلين بالنظرية الموضوعية حقيقة الاختلاف بين الناس، إنهم بالطبع يعترفون بأن الناس كثيرًا ما يصدرون أحكامًا متعارضة، ومع ذلك فهم يرون أن الخلافات تتجه «بمرور الزمن» أو «في المدى الطويل» إلى الزوال وتتقارب الأفكار سويًّا. وهناك عدة أمثلة لفنانين، كانوا محبوبين على نطاق جماهيري في أيامهم، ولكنَّ مُضِيَّ الزمن أسدل عليهم ستارًا من النسيان. أما العظماء فيظلون باقين. «إن هناك اتفاقًا ساحقًا ... على أن قداس باخ من مقام لا الصغير من أعظم الأعمال الموسيقية التي ألفت، إن لم يكن أعظمها على الإطلاق، وأن «الحرب والسلام» لتولستوي هي أعظم رواية كتبت على الإطلاق.»[8]

على أن الإهابة بالأجيال اللاحقة تثير بضعة أسئلة حاسمة؛ فأولًا: ما طول هذا «المدى الطويل»؟ وعند أية نقطة من تاريخ شهرة فنان معين نستطيع القول إنه تم الوصول إلى إجماع في الرأي؟ لا شك أننا نستطيع أن نهتدي إلى فترة كان فيها الرأي النقدي حول أعمال معينة مستقرًّا إلى حد ما، بل قريبًا من الإجماع، ولكن قد تتفق فترة تاريخية لاحقة حول نفس الأعمال أيضًا، فيما عدا أن حكمها يكون مضادًّا تمامًا لحكم العصر الأسبق، والواقع أن شهرة معظم الأعمال، وربما كلها، تتجه إلى التقلب على هذا

---

[8] كارول س. برات: «ثبات الأحكام الجمالية».

Carroll C. Pratt, “The Stability of Aesthetic Judgments,” J. of Ae. & Art. Cr., XV (1956), pp. 7–8.

النحو. «فمنذ عام ٤٠٠ الميلادي حتى عام ١٠٠٠م، كان يبدو أن يوريبيدس قد طرد أيسخولوس وسوفوكليس من الميدان. وفي عام ١٨٤٠م وصف بأنه فج متخبط؛ واليوم (١٩٢٩م) يقف، على قدر ما يمكننا أن نحكم، بين أعظم عشرة شعراء عرفهم العالم».[٩] كذلك فإن الأغسطسيين Augustans[١٠] كانوا يرون أن بوب ودرايدن هما في الصف الأعلى من الشعراء؛ أما القرن التاسع عشر فكان يرى شعرهما ذا طابع سطحي لا حياة فيه؛ وفي عصرنا هذا أخذت شهرتهما تعود مرة أخرى إلى الصعود؛ فعند أية نقطة من المنحنى الذي يرسمه هذا التطور نستطيع أن نجد إجماع التاريخ؟ لو فضلنا حكم عصر معين على عصر آخر، فما الذي يمنع من أن يكون حكمنا اعتباطيًّا تمامًا؟ لا شك أننا عندئذٍ لن نكون قد أهبنا بالأجيال اللاحقة كلها.

وفضلًا عن ذلك، فحتى القول إن هناك على الدوام اتفاقًا أثناء العصر الواحد ليس صحيحًا بطبيعة الحال؛ فأغلب الظن أن أكثر من قارئ واحد سيعترض على الحكمين اللذين أشرنا إليهما من قبل عن باخ وتولستوي؛ مثال ذلك أن ويلنسكي Wilenski وفراي Fry، في كتابَيهما عن التصوير الفرنسي، تجاهلا تمامًا فن ميليه Millet، على حين أن ماذر Mather يعدُّه «أهم عمل في القرن التاسع عشر».[١١]

والأهم من ذلك أنه حتى لو اتفق عصران مختلفان، بمعنى أن أحكامهما على عمل معين كانت تدل على استحسانه، فمن الجائز أنهما يعجبان بهذا العمل لأسباب متباينة، بل إن هذا يصدق على كل الحالات تقريبًا؛ فالعصور المختلفة «تبحث عن أشياء مختلفة في العمل»، وبالتالي فإنها «تقرؤه»، وتقدره على أنحاء شديدة التباين؛ فقد كانت «هاملت»، لشيكسبير تلقى إعجابًا طوال ثلاثة قرون ونصف تقريبًا منذ كتابتها، ومع ذلك فقد كانت تُقرأ وتمثل على أنها ميلودراما تحكي قصة مغامرات، أو دراسة لبطل رومانتيكي استبطاني، أو تعليق على النظام الاجتماعي، أو دراما فرويدية، وما إلى ذلك، وبالمثل أثبت الأستاذ «بوس Boas»، بالتفصيل أنه كانت هناك تفسيرات متباينة أشد

---

[٩] أ. أ. كيليت: «تذبذبت الذوق» ص١٥٠.

E. E. Kellett, The Whirligig of Taste (London, Hogarth Press, 1929).

[١٠] يطلق اسم «الفترة الأغسطسية» على عصر الأدب الكلاسيكي أثناء حكم الملكة آن في إنجلترا وحكم لويس الرابع عشر في فرنسا. (المترجم)

[١١] هيل Heyl: المرجع المذكور من قبل، ص٩٧.

التباين للوحة «الموناليزا» منذ القرن السادس عشر؛ فقد كانت تقدر في البداية نظرًا إلى حيويتها الطبيعية، أما في القرن التاسع عشر، فأصبحت هي التصوير الغامض، المحير، «للأنثوي الخالد».[١٢] فهل يؤدي الإعجاب بهاملت أو الموناليزا على مر القرون إلى تأييد النظرية الموضوعية؟ وهل نستطيع القول إن القرون اللاحقة كانت متفقة، إذا كانت تفسر هذه الأعمال بمثل هذه الطرق الشديدة الاختلاف؟

هذه الأسئلة تؤدي إلى تحويل مناقشتنا في اتجاه جديد؛ فقد ابتعدنا الآن عن المسائل الواقعية المتعلقة بتاريخ الذوق، وانتقلنا إلى مشكلات تحليلية؛ فما معنى «الاتفاق» و«الاختلاف»؟ إننا إذا لم ندرك معناهما بوضوح، فمن العبث الاستشهاد بوقائع تاريخية؛ ذلك لأننا لن نعرف عندئذٍ ما الذي تثبته هذه الوقائع المتعلقة بالاتفاق والاختلاف، وبالتالي فلن نعرف شيئًا عن تأثيرها في صحة النظرية الموضوعية أو بطلانها.

وإذن، فمتى يختلف حكمان تقويميان كلٌّ عن الآخر؟ المفروض أن هذا الاختلاف يحدث عندما يقول شخص: «العمل الفني س جيد» ويقول الآخر «العمل الفني س رديء»، ولكنا لاحظنا منذ قليل أن العمل يمكن تفسيره، وبالتالي فهمه جماليًّا، على أنحاء شتى، ومن ثَم فإنه يقدر على أسس متباينة، وإنه ليبدو أن موضوع كل من الحكمين هو نفسه «العمل الفني س». غير أن هذه العبارة تدل على موضوعات جمالية شديدة التباين، وإذن فهل الحكمان مختلفان حقًّا؟

إن أية قضيتين تكونان، على وجه العموم، مختلفتَين كل عن الأخرى إذا لم يكن من الممكن أن تكونا صحيحتَين معًا. أما في هذه الحالة، فإنهما تتحدثان عن «نفس» الموضوع من ناحيتين مختلفتين، أو عن خصائص متباينة لنفس الموضوع. وإذن فمن الممكن عندئذٍ أن تكونا صحيحتين، وعلى ذلك فإنهما ليستا مختلفتين حقًّا؛ فمن المؤكد أنه لا يوجد اختلاف حقيقي عندما يقول «أ»: «المنضدة بنية اللون» ويقول «ب» «كلا، إنها خشبية». وهذا أمر بادي الوضوح. ومع ذلك فعندما يحدث هذا الشيء نفسه في حديث عن الفن، فإنه لا يكون واضحًا على الإطلاق؛ لأن المتحدثين لا يوضحون كيف يفسرون العمل الفني وكيف يحكمون عليه. «فقد يعجب سامع بالإيقاعات والألحان

[١٢] المرجع المذكور من قبل، ص٢٢٤.

البديعة لجيرشون Gershwin، على حين أن سامع آخر لا يعجبه الاستخدام الثقيل المفتقر إلى الخيال للصوت «الباص»، ورتابة الأسلوب».[١٣] وإذن فالمستمِع الأول يحكم على جيرشون بطريقة فيها استحسان، الثاني بطريقة ليس فيها استحسان، ولكن ألا يمكن أن يكونا معًا على صواب، من نواحٍ مختلفة؟

فلنتأمل حالة أخرى أشد وضوحًا حتى من هذه، يكون الاختلاف فيها لفظيًّا بحتًا. فلنفرض أن «أ» يستخدم عبارة «س عمل جيد» بمعنى «أنا أميل إليه» وأن «ب» يستخدم عبارة «س عمل رديء» بمعنى «أنا لا أميل إليه». فهل هناك تناقض بينهما؟ من الواضح أن كِلا القولين يمكن أن يكون صحيحًا.

وينبهنا «جود» إلى تمييز له أهمية خاصة في أحكام القيم، هو التمييز بين «ما هو جيد وما نميل إليه».[١٤] هذا التمييز يناظر، على التوالي، التمييز بين «التقدير» النقدي وبين وجدان القيمة في الفصل السابق. فالحكم المتعلق «بما نميل إليه» ليس إلا وصفًا لمشاعرنا أثناء التجربة الجمالية؛ سواءً أكنا مسرورين أم غير مسرورين، والحكم المتعلق «بما هو جيد»، لا يكتفي بوصف استجابتنا المباشرة، وإنما هو ناشئ عن التفكير العميق في العمل وتحليله. مثل هذا التحليل قد يكشف عن عيوب في العمل لم نرها أثناء «ميلنا» التلقائي إلى العمل. وعلى ذلك فعندما يقوم «أ» بعملية تقويم، و«ب» بعملية تقدير نقدي، فإن معنى حُكمَيهما اللذين يبدوان متعارضَين، وكذلك الأسس التي يصدران بناء عليها هذين الحكمين، يكونان متباينين كل التباين، وهنا أيضًا لا يكون هناك خلاف حقيقي.

وعلى ذلك فإن التعبيرَين اللغويَّين «س جيد» و«س رديء» لا ينبئاننا وحدهما إن كان ثمة خلاف حقيقي، وعلينا أن نتجاوز نطاق ألفاظ الحكم لكي نرى ما الذي تشير إليه عبارة «العمل الفني»، وما هو الادعاء الذي يقال بشأنه، ولنلاحظ أن هذا يصدق أيضًا عندما تبدو الأحكام متفقة فيما بينها، أي عندما يقول كل من «أ» و«ب»: «س جيد». فإذا كانا قد فسَّرا العمل بطريقتين مختلفتين كل الاختلاف، أو إذا كان «أ» يكتفي بوصف «ما يميل إليه» على حين أن «ب» يقدم تقديرًا له مبرراته، فعندئذٍ لا يكونان متفقَين بحق.

[١٣] برات Pratt، المرجع المذكور، ص٩.

[١٤] المرجع المذكور من قبل، ص٤٦٤.

ومن هنا فإن مجرد كون عصرَين تاريخيَّين مختلفَين يصفان عملًا فنيًّا بأنه «جيد»، لا يدل في ذاته على شيء، وما لم تختبر أحكامهما بطريقة أدق، فإن هذه الواقعة لا يمكن اتخاذها دليلًا يؤيد النظرية الموضوعية. كذلك فإن مجرد كون فترة معينة تسمي العمل «جيدًا»، على حين أن فترة أخرى تسميه «رديئًا»، لا يثبت في ذاته الكثير، ولا يمكن اتخاذ هذه الواقعة، دون مزيد من التحليل، دليلًا ضد النظرية الموضوعية.

والآن، لنفرض أن صاحب النظرية الموضوعية يود أن يتخذ من وقائع الاتفاق التاريخي دليلًا مؤيدًا لنظريته؛ فلا بد له في هذه الحالة أن يثبت أن الاتفاق حقيقي. وعليه بالتالي أن يثبت أن النقاد في الفترات المختلفة يتحدثون عن نفس الصفة الموضوعية للقيمة الجمالية، ولكن خصوم الموضوعية يشكون في قدرته على أن يفعل ذلك. فهم يستخدمون وقائع تاريخ الذوق في غير صالح القائل بالنظرية الموضوعية.

والطريقة التي يعرضون بها حجتهم هي كما يأتي: إذا كانت توجد في «هاملت» أو «الموناليزا» كل هذه القيم «المختلفة»، فهل يحق لنا القول إن هناك أية صفة واحدة للقيمة؟ ألا يتعيَّن على مفهوم «القيمة الجمالية» أن يكون واسعًا، فضفاضًا، شاملًا لكل شيء، لكي يتسع لجميع القيم التي تجدها العصور المختلفة في العمل؟ بل ألا تصبح «القيمة الجمالية» عندئذٍ مجرد اسم يطلق على واقعة كون العصور المختلفة تجد متعة جمالية في العمل؟ ولكن إذا كان الأمر كذلك، فلا بد أن يتخلى صاحب النظرية الموضوعية عن نظريته، ذلك أولًا لأن «القيمة الجمالية» لن تعود دالة على صفة معينة محددة «في» العمل. وثانيًا فإن وجود القيمة الجمالية يتوقف عندئذٍ على وقائع التجربة الجمالية، مع أن هذه بعينها هي ما أراد صاحب النظرية إنكاره في البداية.

على أننا لا نستطيع أن نتحكم بمدى قوة هذه الحجة ما لم نستمع إلى دفاع النظرية الموضوعية. فماذا تكون صفة القيمة الجمالية عند هذه النظرية الموضوعية؟ إن كل ما أنبأتنا به النظرية حتى الآن هو أن القيمة «موضوعية» أو «مطلقة»، وهذه سمة تتميز بها القيمة الجمالية، ولكنها ليست وصفًا للطبيعة المحددة لهذه السمة ذاتها، وما لم تقدم إلينا النظرية الموضوعية مثل هذا الوصف، فإن الإهابة بالحكم التاريخي لن تثبت كثيرًا، أو لن تثبت شيئًا. وإذن فعلينا أن ننتظر حتى القسم التالي، الذي تعرض فيه النظرية بالتفصيل.

على أن هناك شيئًا آخر ينبغي لنا أن نبحثه في صدد تاريخ الذوق؛ فلنفرض أننا وجدنا اختلافًا حقيقيًّا حول عمل فني. وبعبارة أخرى فإن «أ» و«ب» لديهما نفس

التفسير للعمل، وكل منهما يقوم بتقدير نقدي له، ويستخدم نفس معايير التقدير، ومع ذلك فإن «أ» ينتهي إلى أن «س جيد» و«ب» ينتهي إلى أن «س رديء»، ويتمثل ذلك فيما كتبه أحد النقاد، إذ قال: «أعتقد أن الرواية قد أخفقت لنفس السبب الذي يبدو من أجله أن كثيرًا من النقاد يرفعون من قدرها إلى أقصى حد.»[١٥] كما يتمثل في الحالة الآتية: «إن نفس الصفات الموجودة في مانيه Manet والتي اجتذبت دومييه Daumier، هي التي بدت منفرة في نظر كوربيه Courbet.[١٦]» فهل يؤدي مثل هذا الاختلاف إلى تفنيد النظرية الموضوعية؟

إنه لا يؤدي إلى ذلك بالضرورة؛ ذلك لأنه لا زال من الممكن تمامًا أن يكون أحد النقاد المتعارضين قد عجز عن إدراك سمة القيمة التي توجد هناك في العمل، والقضية «لا توجد قيمة جمالية في س» ليست مما يترتب منطقيًّا على القضية «أ لا يجد قيمة جمالية في س»، فهذه الحجة، التي يستخدمها صاحب النظرية الموضوعية لإنقاذ نظريته هي، من حيث المنطق، سليمة تمامًا.

وفضلًا عن ذلك فإن في استطاعة صاحب النظرية الموضوعية أن يستمر في استخدام هذه الحجة مهما كانت كثرة ما نجده من خلاف واقعي، فقد نجد، كما يقول المثل اللاتيني القديم، أن «هناك من الآراء بقدر ما هناك من الناس.» ومع ذلك سيظل في استطاعة صاحب النظرية الموضوعية أن يؤكد، عن حق، أن هذا لا يؤدي إلى تفنيد نظريته. فمهما اختلف الناس، فإن القيمة الجمالية تظل «موضوعية في داخل العمل». ولو فهمت هذا، لما أدهشك أن تعلم أن جود، ذا النزعة الموضوعية، يعترف صراحة بأن «إجماع الرأي بين الخبراء ... لا وجود له ... فالأذواق تتغير، وإجماع جيل واحد، بقدر ما يكون قائمًا، كثيرًا ما يقف على طرفَي نقيض مع إجماع جيل آخر».[١٧]

ومع ذلك فإن حجة صاحب النظرية الموضوعية سلاح ذو حدين؛ ذلك لأنه يقول بالفعل إن الوقائع التجريبية — أي الأحكام الفعلية التي أصدرها الناس ويصدرونها عن الفن — لا تضعف من نظريته، ولكن إذا لم تكن النظرية تضعفها وقائع الاختلاف، فلا يمكن بالمثل أن تقويها وقائع الاتفاق، وإذا كانت النظرية الموضوعية تهيب بالأدلة

[١٥] اقتبسه هيل Heyl، في المرجع المذكور من قبل، ص٩٨.

[١٦] اقتبسه «هيل» في المرجع المذكور من قبل، ص٩٨، هامش ٨.

[١٧] المرجع المذكور، ص٤٦٦.

التجريبية على أي نحو، فعليها أن تقبل جميع الأدلة، سواء منها الإيجابية (الاتفاق) والسلبية (الاختلاف). ولا يمكن أن تقتصر نظرية تجريبية أصيلة على الأدلة الإيجابية وحدها، وتحاول استبعاد الأدلة السلبية من تفسيرها.

ولكن، إذا لم تكن الأدلة التاريخية قيمة، فما السبب الذي يدفعنا إلى الاعتقاد بأن هناك أية سمة موضوعية للقيمة في الفن؟ وما السبيل إلى معرفة ما إذا كانت موجودة؟ هنا أيضًا ينبغي ألا نتسرع فنستنتج أن النظرية الموضوعية قد «فندت»، بل إن من واجبنا أن نطلب مرة أخرى إلى صاحب النظرية الموضوعية أن يزيد نظريته هذه إيضاحًا.

خلاصة القول إن صحة النظرية الموضوعية أو بطلانها لا يمكن أن تقرره وقائع تاريخ الذوق؛ ذلك لأن اختبار هذه الوقائع يعود بنا دائمًا إلى السؤال الأساسي الحقيقي: «ما هي سمة القيمة الجمالية، وكيف يتسنى لنا أن نعرفها؟» إن وقائع الاختلاف في الحكم قد تجعلنا نفترض عدم وجود سمة موضوعية في القيمة الجمالية على الإطلاق، أو نشك في أنها موجودة، ولكن هذا لا يمكن أن يزيد عن مجرد الشك، ما لم ندرس إجابات صاحب النظرية الموضوعية على أسئلتنا.

كثيرًا ما يحدث في الفلسفة أن يقضي المرء وقتًا طويلًا يفحص الأدلة، ويوضح معالم الحجج، لا لشيء إلا لكي يبين في نهاية الأمر أنها لا تؤدي إلى البت في السؤال الأصلي. وقد كان علينا أن نفعل ذلك بالنسبة إلى الاتفاق والاختلاف؛ لأن الناس كثيرًا ما يظنون أنها هي التي يتوقف عليها مصير النزعة الموضوعية، وقد حاولت أن أبين أن هذه الوقائع، إذا ما اختُبِرَت، اتضح أنها معقدة مختلطة، وأنها ليست حاسمة، لا إيجابًا ولا سلبًا؛ فالمعايير الحيوية للنظرية الموضوعية هي: (١) هل يمكنها أن تصف بوضوح سمة القيمة الجمالية، بحيث (٢) تستطيع أن تنبئنا متي تُدرك هذه السمة بطريقة صحيحة؟

لقد كانت هناك، خلال التاريخ الطويل للنظرية الموضوعية، عدة آراء متباينة في سمة القيمة الجمالية؛ هذه الآراء أو النظريات تنقسم أساسًا إلى نوعين: (١) النظريات التي تنكر إمكان تعريف «القيمة الجمالية»، (٢) والنظريات التي ترى أن «القيمة الجمالية» يمكن تعريفها، والتي تحدد هذه القيمة بأنها سمة معينة قابلة لأن توصف، من سمات العمل ذاته، وهي عادةً سمة شكلية.

(١-أ) القيمة الجمالية موضوعية. والموضوعات التي تتصف بها تستلفت انتباهنا إليها؛ وعندما تفعل ذلك، نجد في الموضوع قيمة. أما عن تعريف «القيمة الجمالية» فهذا ما لا يمكن القيام به. فعندما نصادفها نعرفها جيدًا، ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن

«نعبر عنها بالكلمات»؛ ذلك لأن القيمة الجمالية ليست كأي شيء آخر في العالم، ومن هنا فإنها تتحدى الوصف من خلال التصورات؛ فهي شيء إما أن يدرك ككل وإما ألا يدرك على الإطلاق. ومن هنا فإن من غير الممكن تحليلها.

مثل هذه الصفة، إذا كان لا بد أن تُعرف على الإطلاق، لا يمكن أن تعرف إلا بالحدس. وهذا لفظ يشيع استخدامه، سواء داخل ميدان الفلسفة وخارجه، كما هي الحال مثلًا في كلامنا عن «قوة الحدس عند المرأة»، وهو يدل على الإدراك المباشر، كما في الإدراك الحسي لطعم أو رائحة. وعندما يدرك المتصوف الله بالحدس، فإنه يصف تجربته بعبارات حسية — ومن هذا القبيل عبارة مزامير داود: «تذوق وانظر أن الرب خير»، وعلى ذلك فإن موضوع الحدس لا يعرف بالاستدلال، فعندما يستدل العالم أو ضابط الشرطة على أنه إذا كان الأمر كذا وكذا، فمن المحتمل أن يكون السبب حادثًا معينًا لا يستطيع ملاحظته، فإنه يكون قد وصل إلى استنتاجه هذا عن طريق الاستدلال. أما عندما تدرك المرأة المحبة أو المراهن في سباق الخيل شيئًا «بالحدس»، كأن تدرك الأولى أن الرجل يحبها حقًّا، أو يدرك الثاني أن حصانًا معينًا سيفوز في السباق الرابع، فعندئذٍ لا يمكنهما، على خلاف العالم أو رجل الشرطة، أن يقدما أسبابًا لاعتقادهما، وكثيرًا ما يقولان إنهما «يحسان به» فحسب، وإن كانا في أحيان كثيرة سيقولان أيضًا إنهما «يعرفان ذلك جيدًا». وأخيرًا فالحدس عادةً يَزعُم لنفسه اليقين؛ فهو ينطوي في ذاته على شعور باليقين يستبعد إمكان أن يكون مضللًا، ولو اتخذنا من التجربة الحسية، مرة أخرى، أنموذجًا، لوجدنا أنني عندما أشم رائحة معينة لا يمكن أن أخطئ في طبيعتها. قد أستخدم في وصفها ألفاظًا غير دقيقة؛ بل قد لا أعرف ما هي الكلمات التي أستخدمها؛ وقد أكون على خطأ في الاعتقاد بأن الرائحة تأتي من مكان معين لا من مكان آخر، ومع ذلك فإن الرائحة لها نفس الطابع الذي أشعر بأنه لها، ولو قلت إن إحساسي «غير صحيح» لكان قولك هذا ممتنعًا.

إن هدف الموضوعيين الحدسيين هو وصف طريقة شعورنا بالتجربة الجمالية؛ فقيمة العمل شيء يدرك مباشرة؛ ونحن لا نستدل عليه أو نستنتجه، وعندما ندرك سمة القيمة، لا يمكننا أن نشك في وجودها.

وفضلًا عن ذلك فإن الموضوعيِّين الحدسيِّين يهدفون إلى إرساء التقدير النقدي على أساس معرفي متين؛ فحكم القيمة الإيجابي يكون صحيحًا إذا كان العمل يتصف فعلًا بسمة القيمة؛ والحكم السلبي يكون صحيحًا إذا لم يكن يتصف بها، وفي استطاعتنا أن

نعرف بطريقة حاسمة إن كان الحكم صحيحًا أم باطلًا عن طريق معاينة العمل، ومن هنا فإنه إذا اختلف شخصان، كان أحدهما على خطأ، إما لأنه لا يدرك بالحدس تلك السمة الموجودة في العمل، وإما لأن السمة التي يظن أنه يدركها ليست موجودة بالفعل في العمل ذاته. أما الشخص ذو «الذوق السليم» فهو ذلك الذي توافرت له القدرة على إدراك سمة القيمة الجمالية.

فإذا انتقلنا إلى نقد المذهب الحدسي، كان أول سؤال نطرحه هو ذلك الذي كان يوجه دائمًا إلى الحدسيين في أي ميدان من ميادين التجربة، سواءٌ منها التجربة الجمالية والأخلاقية والدينية وتجربة الحب أو أية تجربة أخرى، ألا وهو: «ماذا يحدث لو تضاربت الحدوس فيما بينها؟» لنفرض أن «أ» و«ب» يعتقدان معًا أن الجمال سمة فريدة، لا تُعرف، ولنفرض أنهما معًا يدركان العمل الفني «س» إدراكًا جماليًّا، غير أن «أ» يحكم بأن «س جميل» و«ب» يحكم بأن «س قبيح»، فكيف يمكن حل هذا الخلاف؟ إن المذهب الحدسي، حسب تعريفه ذاته، لا يسمح بتقديم أية أسباب دفاعًا عن أي من الحكمين؛ فالمفروض أن الحدس يدعم نفسه بنفسه، وليس ثمة محكمة استئناف وراءه، ومن هنا فإن المذهب الحدسي يقف حائلًا في وجه كل عملية المناقشة، والالتجاء إلى الأدلة، وهي العملية التي نحاول بها تسوية الخلافات حول القيمة.

قد يرد الحدسي بأن الحكم الذي يصدره الشخص ذو «الذوق السليم» هو الحكم الصحيح، ولكن من الواضح أن في هذا مصادرة على المطلوب؛ ذلك لأن «الذوق السليم» يعرف بأنه «القدرة على إدراك الجمال»، والمشكلة موضوع البحث هي بعينها مشكلة وجود هذا الجمال أو عدم وجوده. فلا يمكننا أن نحدد إن كان «أ» أو «ب» هو صاحب «الذوق السليم» إلا إذا عرفنا إن كان العمل يتصف بالجمال أو لا يتصف به، وما لم تستطع النظرية أن تقدم إلينا معايير مستقلة تتيح لنا التعرف على «الذوق السليم»، فإن كل مشكلة «الذوق السليم» و«الذوق الرديء» تصل إلى طريق مسدود، شأنها شأن مشكلة الأحكام المتضاربة.

هذه هي المفارقة القديمة للمذهب الحدسي: فهذا المذهب يبدأ بوصفه نوعًا متطرفًا من النظرية الموضوعية، ولكنه يتحول إلى «نظرية ذاتية»، فليس ثمة سبيل إلى تحديد صحة حكم القيمة، ومن هنا فإن من المستحيل أن نقرر إن كان أحد الأحكام «أرفع» من الآخر أو «أقوى سلطة» منه.

وقد يقول «أ»، بطبيعة الحال، إن «ب» مصاب «بعمى القيم»، ولكن «ب» قد يرد عندئذٍ بأن «أ» «يتخيل أشياء غير موجودة» وبعد ذلك يزداد هبوط مستوى الأوصاف التي يوجهها كلٌّ من الطرفين إلى الآخر بالتدريج، فتصبح أوصافًا مثل: «عديم الإحساس»، و«سوقي» ... إلخ، ونظرًا إلى عدم وجود أدلة أو استدلالات، فمن الممكن أن ينتهي الخلاف إلى شتائم، وإن لم تكن الشتائم قادرة بالطبع على تسوية أي خلاف. والواقع أن المذهب الحدسي يتعرض لهذه النتيجة نظرًا إلى ما يدعيه الحدسي من يقين؛ فالشخص المقتنع بصحة موقفه على نحو لا يتطرق إليه الشك، لن يحتمل الخلاف بسهولة، ولهذا السبب فإن المذهب الحدسي، في جميع المجالات، أدى في كثير من الأحيان إلى مذهب السلطة، أي إلى فرض قرارات شخص معين أو نظام معين عن طريق قمع كل معارضة، فللفن «طغاته» أيضًا، سواء أكان أولئك الطغاة نقادًا من الأفراد أم «أكاديميات».

هذه النزعة الحدسية سرعان ما تؤدي بنا إلى طريق مسدود؛ فالنظرية تحاول الاحتفاظ بالاعتقادات الشائعة في موقفنا المعتاد، وهي الاعتقادات القائلة إن الأحكام الجمالية إما صحيحة وإما باطلة، وإن بعض الناس يتحدثون في الفن بسلطة أعظم من تلك التي يتحدث بها غيرهم، ومع ذلك فإنها سرعان ما تؤدي إلى ظهور أنواع شتى من اللامعقولية، والأسوأ من هذا كله أنها لا تقدم أساسًا للتحليل النقدي. وبذلك لا يكون ثمة سبيل إلى كشف قيمة العمل لأولئك الذين لم يدركوها بعد.

ولكن حتى لو كانت الانتقادات السابقة صحيحة، فلنلاحظ أنها لا تؤدي، في ناحية معينة، إلى تفنيد النظرية؛ فقد يظل من الصحيح أن القيمة الجمالية سمة موضوعية، لا يمكن إرجاعها إلى غيرها، وقد يكون لبعض الناس القدرة على إدراكها، على حين أن هذه القدرة لا تتوافر لغيرهم، ولكن إذا صيغت النظرية على هذا النحو، على أنها مجرد إمكان، فسوف تكون نظرية مختلفة تمامًا، ويكون حقها في أن يؤخذ بها أضعف بكثير؛ فأي شيء ممكن، ما عدا ما هو متناقض مع ذاته منطقيًّا، وما إن تقتصر على القول إن المذهب الحدسي قد يكون صحيحًا، حتى تكون قد أبعدت النظرية عن متناول يد الأدلة المؤيدة أو المعارضة لها.

وإذن فالقول إن النظرية الموضوعية الحدسية لم «تفند»، إنما هو ملجأ يائس أخير، فهذا أمر يسلم به ناقد النظرية، ولكن ذلك لن يحول بينه وبين الوصول إلى النتيجة التي يقول بها، ألا وهي أنه ليس ثمة سبب يدعونا إلى الاعتقاد بأن النظرية صحيحة.

(١-ب) كانت النظرية السابقة تتحرك في دائرة ضيقة؛ فهي تقول إن الجمال ليس إلا الجمال، وإن لم نكن نستطيع أن نقول ما هو هذا الجمال. فإما أن يتعرف عليه المدرك وإما ألا يتعرف، ولا مجال هنا لإبداء أسباب.

وينبهنا واحد من أنصار النظرية الموضوعية المعاصرين، هو الأستاذ «فيفاس Vivas»، إلى عيوب هذه النظرية؛ فهو يقول إن القيمة، تبعًا لهذه النظرية، تصبح «عفوية معجزة تمامًا، لا يدركها إلا من تتكشف لهم بالصدفة، بينما تظل مستغلقة تمامًا على أولئك الذين لا يدركونها على هذا النحو».[١٨] غير أن النقد الفني لا يكون ممكنًا إلا إذا كان في استطاعته الإجابة بسمات في العمل «يستطيع أي شخص أن يختبرها بنفسه».[١٩] وفضلًا عن ذلك فإن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكننا بها أن نتخلص من الأحكام «الذاتية» المبنية على ارتباطات شخصية وعرضية.

وعلى ذلك فإن فيفاس، وإن كان يؤمن بدوره بأن القيمة موضوعية، يريد أن يكون في استطاعته أن يقول عنها أكثر مما يستطيع صاحب المذهب الحدسي أن يقوله، ومن ثَم فإنه يؤكد أن القيمة الجمالية «تتوقف» على «البناء القابل للتمييز discriminable structure»[٢٠] للعمل الفني. هذا البناء يمكن أن يُحلَّل ويُناقَش بقدر ما يمكن تحليل ومناقشة أية صفة موضوعية في الأشياء. وعلى الرغم من أن البناء ليس هو ذاته القيمة الجمالية، فإن هذه الأخيرة لا يمكن أن توجد، ولا تكون على ما هي عليه، بدون هذا البناء؛ ففي استطاعتنا أن نشير إلى «التكوين المعماري» لإحدى فوجات (fugues) باخ، ونقول إن العمل جميل نظرًا إلى قالبه.

والواقع أن نظرية الأستاذ فيفاس إنما هي صياغة حديثة لنوع من النظرية الموضوعية ظل منتشرًا على نطاق واسع طوال تاريخ النقد. هذا النوع يرى أن الجمال هو «الجمال فحسب»، كما يقول المذهب الحدسي؛ فهو لا يعرف، ولا يقبل التحليل، ومع ذلك فهناك سمات معينة توجد دائمًا مع الجمال، ولا توجد إلا حين يكون الجمال موجودًا. وإذن فهذه السمات علامات لا تخطئ على وجود الجمال، والإشارة إليها تثبت

---

[١٨] إليزيو فيفاس: الأساس الموضوعي للنقد في كتاب «الخلق والكشف».
Eliseo Vivas, Creation and Discovery (N. Y., Noonday Press, 1955). ص١٩٥.

[١٩] المرجع نفسه، ص١٩٨.

[٢٠] المرجع نفسه، ص١٩٥.

حكم القيمة على نحو حاسم، ويترتب على ذلك بطبيعة الحال أن الخلاف حول القيمة يمكن تسويته، وفي استطاعتنا أن نطلق على هذه النظرية اسم نظرية «السمات المصاحبة accompanying-properties».

وفي خلال تاريخ هذه النظرية، كانت السمات التي تصاحب الجمال تعد عادة سمات شكلية من نوع ما، وهكذا كان الفن يقدر على أساس «قواعد» «للتكوين» في التصوير، وعلى أساس «التناسب» في النحت والعمارة، و«الوحدة» في الموسيقى.

هذه النظرية أفضل قطعًا من النظرية الموضوعية الحدسية، وذلك للأسباب التي قدمها فيفاس، ولقد قبلها كثير من النقاد طوال تاريخ الفن حتى لو كان ذلك في بعض الأحيان قبولًا لاشعوريًّا، ومع ذلك فإنها تواجه صعوبات خاصة بها.

إن السؤال الأول هو، بطبيعة الحال: «أية سمات هي التي تصاحب الجمال؟» هناك نوعان من الإجابة عن هذا السؤال.

النوع الأول هو تعريف هذه السمات بدقة وتحدد شديدين، وهكذا وضعت في تاريخ العمارة «قوانين» للتناسب، تحدد بدقة رياضية النسب «الصحيحة» بين مختلف الأجزاء في تشريح الجسم البشري. هذه النسب هي السمات المصاحبة للجمال في النحت، ولا بد أن تتجسد هذه السمات في الشكل المنحوت لكي يكون جميلًا، ومن هنا فإن جودة التمثال أو رداءته يمكن التيقن منها على نحو حاسم.

غير أن هناك أعراضًا واضحة على هذه الطريقة في التفكير. فلنفرض أن مثالًا خرق قوانين التناسب، لا عن عجز أو جهل، بل بتعمد تام، ولنفرض أنه حقق بذلك نسبًا شكلية وتأثيرًا تعبيريًّا متميزًا، يتسمان بأنهما ممتعان جماليًّا؛ فإذا حكمنا على عمله على أساس القوانين الدقيقة، فلا بد عندئذٍ من أن نحمل عليه. والأدهى من ذلك أن من يتأملون التمثال متخذين من هذه القوانين معايير للإدراك سيكونون عاجزين عن تقدير قيمة العمل.

ولكن كيف تم التوصل إلى هذه القوانين أصلًا؟ إنها لم تنشأ من مجرد معرفة تشريح جسم الإنسان؛ فهذا لم يكن كافيًا في ذاته لتحديد ما هو جيد وما هو رديء في التصوير الفني للجسم، بل لقد استمدت هذه القوانين من دراسة أعمال نحتية معينة، استخلصت منها النسب التي تبين أنها تبعث متعة جمالية، واتخذت نسبًا «صحيحة» أو «مثالية»، ومع ذلك فقد كانت هذه أعمالًا أبدعها فنانون معينون، يعملون في فترات معينة من التاريخ، وعندما تظهر حركات جديدة في الفن، وتتغير أهداف الفن، ستتغير

أساليب النحات ووسائله الفنية بدورها، ولا تعود القوانين القديمة كافية بوصفها معايير للقيمة، بل تعجز عن أن تفسر كيف يمكننا أن نستمتع جماليًّا بالنحت الجديد.

إن المدافعين عن النظام القديم يمكنهم بالطبع أن يدَّعوا أن النحت الجديد ليس «جميلًا حقيقة»، ولكن شهادة التجربة الجمالية أهم من التمسك بالنزعة التقليدية وهذا ما يسلم به أنصار النظرية الموضوعية ضمنًا؛ إذ إن القوانين القديمة يتم التخلي عنها بمضي الوقت؛ فالنسب القديمة ليست موجودة في كل الأعمال الفنية الجيدة.

إن من غير المحتمل على الإطلاق أن يكون في وسعنا الاهتداء إلى أية مجموعة من السمات المحددة التي توجد على الدوام مصاحبة للجمال؛ فالأعمال الفنية أعقد وأكثر تنوعًا من أن تسمح بذلك، بل إننا نستطيع، إذا تأملنا تاريخ الذوق، والعدد الهائل من التقاليد والأساليب الفنية، أن نقول بأن من المستحيل، من وجهة النظر العملية، الاهتداء إلى أية خصائص كهذه.

لذلك يقدِّم كثير من أصحاب النظرية الموضوعية إجابة من نوع آخر عن السؤال: «ما هي السمات التي تصاحب الجمال دائمًا؟» فبدلًا من أن يذكروا سمات معينة، يجيبون بعبارات عامة مجردة، فيقولون مثلًا إن كل الأعمال التي تتسم «بالوحدة العضوية» جميلة، وأن هذه الأعمال وحدها هي الجميلة، على أن الوحدة العضوية، كما رأينا من قبل، ليست سمة محددة، كالنسب الرياضية بين أجزاء العمل، وإنما هي أشبه بنوع من السمات له أمثلة محددة، ومن الممكن أن تتحقق الوحدة العضوية بعدة طرق متباينة، وفي أعمال مختلفة كل الاختلاف.

وهكذا نستطيع أن نواصل استخدام الأمثلة السابقة قائلين إن من الممكن وجود قوانين متعددة للتناسب؛ فالقوانين القديمة تسري على الفترات والأساليب التي استمدت هذه القوانين منها أصلًا، وبعد ذلك، عندما يظهر أسلوب جديد في النحت يصور الجسم بنسب مختلفة، يمكن أن تظهر قوانين جديدة، والعامل الدائم، وهو الوحدة العضوية، يقتضي أن تكون جميع أجزاء العمل، أيًّا كانت النسب المستخدمة، مؤدية بالضرورة إلى زيادة قيمة الكل، فإذا كانت النسب التشريحية الجديدة تفي بهذا الشرط، فعندئذٍ يمكن إثبات أن العمل جيد.

هذه النظرية تظل نوعًا من النزعة الموضوعية؛ ذلك لأن النسب الجديدة قائمة في العمل ذاته، مثلما كانت النسب القديمة تقوم في الأعمال السابقة. ومن الواضح أن هذه النظرية أكثر تحررًا وأقرب إلى الطابع العملي من النظرية السابقة، فمن الممكن تطبيقها،

والإفادة منها، في النقد العملي، بل إنها قد استخدمت على نطاق واسع في تاريخ النقد الفني، وعندئذٍ نجد أن الناقد لا يحاول أن ينبئنا ما هو الجمال، فتلك مسألة ميئوس منها، وإنما يستطيع أن يطبق قواعد عامة تفسر سبب جمال العمل. ونظرًا إلى أن هذه القواعد عامة بالفعل، فإن الناقد يستطيع احترام الفوارق بين الأعمال المنفردة؛ فهو لا يشترط أن يكون العمل مصوغًا في قوالب محددة من قبل كما تشترط النظرية السابقة.

ومع ذلك فقد كان هناك سؤال رئيسي كامن من وراء مناقشتنا لنظرية «السمات المصاحبة» بأسرها، وها قد آن أوان إثارة هذا السؤال؛ «فالسمات المصاحبة» ليست هي ذاتها الجمال، والتناسب التشريحي في النحت ليس هو نفسه الجمال في النحت، كذلك فإن «الوحدة العضوية» لا تعني ما تعنيه «القيمة الجمالية». وكل ما تقوله النظرية هو أن «السمات المصاحبة» ليست إلا علامات على القيمة الجمالية. أما القيمة ذاتها، فلا تقبل التعريف أو التحليل.

غير أننا لا نستطيع أن نقول إن «أ» يصاحب «ب» دائمًا إلا إذا كان في استطاعتنا التعرف على «ب» حيثما وجد، ولكن لو كان الجمال هو «الجمال فحسب»، كما تقول النظرية، فكيف نستطيع أن نعرفه؟ إن هذا لا يكون إلا بالحدس، وعندئذٍ نقع مرة أخرى ضحية كل الصعوبات الواضحة التي يقع فيها المذهب الحدسي، فإذا كان «م» يجد العمل الفني «س» ذا قيمة في تجربته الجمالية، و«ن» لا يجده ذا قيمة، فعندئذٍ لن يفيد القول إن العمل يتصف بسمات معينة أو لا يتصف بها؛ ذلك لأننا لن نستطيع، حتمًا، أن نتأكد إن كانت هذه السمات مصاحبة للجمال أم لا، ما دمنا غير متأكدين إن كان العمل يتصف بالجمال أم لا.

وهنا أيضًا نجد أن المشكلة الرئيسية ليست هي واقعة الخلاف في التقدير فحسب، بل إن المشكلة الحقيقية هي ما إذا كنا نعرف أن القيمة موجودة في العمل، وكيف نعرف ذلك، فلو أمكن أن نبين بطريقة حاسمة أن العمل يتصف بالقيمة الجمالية، لما كان من المهم أن يوجد أشخاص كثيرون يصدرون حكمًا سلبيًّا عليه، إذ سيكون من الممكن إثبات بطلان أحكامهم.

إن نظرية «السمات المصاحبة» تحاول إثبات وجود الجمال، الذي لا تستطيع النظرية الحدسية الخالصة إلا أن تشير إليه فحسب، ولكن بقدر ما تكون نظرية «السمات المصاحبة» ذاتها مرتكزة على الحدس، فلا يمكن أن تحرز نجاحًا، وإنما هي تستطيع أن تنجح لو استطاعت أن تثبت وجود علاقة منطقية دقيقة بين «السمات المصاحبة» وبين «الجمال فحسب»، وعندئذٍ يكون عليها أن تثبت على نحو قاطع أن

«العمل «س» جميل»، وتثبت بعد ذلك أن هذا الحكم لا يصدق إلا إذا كان «العمل س يتصف بالسمات «ك»، «ل»، «م»». أما إذا لم تستطع النظرية إثبات القضية الأولى، فلا جدوى عندئذٍ من القضية الثانية.

عند هذه النقطة، قد يرى بعض القراء أن نظرية «السمات المصاحبة» ينبغي أن تتبرأ، ببساطة، من علاقتها العائلية بالمذهب الحدسي، فلماذا تتحمل أعباء غوامض الحدس والمآزق التي يؤدي إليها؟ ولكنا لو تخلينا عن الحدس، فكيف نعرف أي الأعمال هي الجميلة؟ وإلى أي الأعمال نتطلع، لكي نجد السمات التي «تتوقف» عليها القيمة؟ إنها بالطبع تلك التي تمنح المشاهد متعة جمالية، فبدلا من الإهابة بسمة «معجزة» هي «الجمال فحسب»، كما يسميها فيفاس، فلنلجأ إلى الدليل التجريبي المتعلق بما يحبه الناس وما لا يحبونه في التجربة الجمالية.

فإذا ما اتخذنا من الاستجابة الجمالية نقطة بداية لنا، أمكننا بعد ذلك أن نختبر العمل لكي نرى أي السمات فيه هي السبب في استمتاعنا ورضائنا، وعلى هذا النحو نستطيع أن نميز، كما يقول فيفاس، بين أحكام القيمة المبنية على ارتباطات عرضية شخصية في المدرك، وبين الأحكام المرتكزة على إدراك واعٍ لما هو أصيل في العمل، وبذلك نستطيع التمييز بين الأسباب الجيدة والأسباب الرديئة للأحكام الجمالية، ونستطيع أن نبين أن حكم شخص ما أفضل من حكم شخص آخر. صحيح أننا سنفقد عندئذٍ «اليقين» المزعوم للحدس — أي مجرد «رؤية» سمة الجمال — غير أن هذه ليست خسارة كبيرة، وكما يقول فيفاس، فإن «العصمة من الخطأ ليست ممكنة، ولكنها أيضًا ليست ضرورية».[21] وعلى أية حال، فسوف يظل لدينا ما تريده كل نظرية موضوعية، ألا وهو «التبرير الموضوعي ... للذوق».[22] هذه النظرية تظهر نتيجةً لعيوب النظريات السابقة. ولكن يتعين عليها أن تواجه هذا السؤال: أهي ما زالت نظرية موضوعية؟ فلنتساءل، على سبيل التذكرة: ما هي «الموضوعية»؟ إنها الرأي القائل إن القيمة الجمالية توجد في العمل مستقلة عن أية علاقات بين العمل وبين المشاهد، ولكنا نلاحظ الآن أن هذا الرأي قد تم التخلي عنه؛ فالسمات، التي «تتوقف» عليها القيمة الجمالية موضوعية،

---

[21] المرجع المذكور، ص٢٠٠.

[22] المرجع نفسه، ص٢٠٣.

ولكن القيمة ذاتها تُعزَى إلى الأعمال التي تمنحنا لذة جمالية، وهكذا فإن القيمة أصبحت تتصور من خلال مفاهيم علائقية.[٢٣]

وما إن تفعل ذلك، حتى يتعين عليك أن تواجه حقيقة واقعة، هي أن هناك تقويمات كثيرة مختلفة «لنفس» العمل الفني، وقد تبين لنا ذلك من قبل في حالة «هاملت» و«موناليزا»، وإذن فستكون هناك عدة تفسيرات متباينة للأحكام التي نصدرها عن العمل، ولن يكون هناك تفسير واحد، وواحد فقط، هو الصحيح، وحكم واحد، وواحد فقط، هو الصائب، وهو ما تؤكده النظرية الموضوعية في أشد صورها تطرفًا.

وبطبيعة الحال فليس المهم فعلًا هو «الاسم» الذي نطلقه على هذه النظرية الجديدة؛ فقد نسميها «موضوعية معدلة» (وإن كنا قد رأينا لتونا أن الفكرة الأساسية في النظرية الموضوعية، وهي نظرتها غير العلائقية إلى القيمة، قد تم التخلي عنها): وقد نسميها «نظرية نسبية»، ما دامت مشابهة للنظرية المسماة بهذا الاسم، والتي سندرسها فيما بعد، أو قد نطلق عليها أي اسم نشاء؛ فليس المهم هو الاسم وإن كان من الواجب أن نلاحظ مع ذلك أن الأسماء التي تعطى لنظريات يدور حولها خلاف، كثيرًا ما تصبح مشحونة بالانفعال؛ فصفتا «النسبي» «والمطلق» «ليستا لفظين محايدين انفعاليًّا، وإنما هما يستخدمان في كثير من الأحيان وكأنهما ألقاب وصفية.» والمهم فعلًا هو أن تدرك لماذا يحدث في كثير من الأحيان أن يتخلى المفكر عن النظرية الموضوعية المتطرفة في سبيل نظرية كهذه.

فلأقدم إذن موجزًا مختصرًا لتحليلنا.

إن النظرية الموضوعية تبدأ بجعل التقدير الجمالي بسيط واضح المعالم؛ فالقيمة الجمالية تعرف بالحدس، وبالتالي فهي تعرف بطريقة معصومة من الخطأ؛ ومن الممكن أن نثبت على نحو حاسم إن كان حكم القيمة صحيحًا أم باطلًا، ونظرية «السمات المصاحبة» تحاول أن تجعل التقدير أكثر من مجرد «إما أنك تراه وإما أنك لا تراه». وهي تحاول التخلص من الذاتية الحدسية التي تدعو إلى اليأس، فهي تبحث عن أساس موضوعي للنقد في السمات الفنية التي يمكن ملاحظتها ومناقشتها بصورة مشتركة بين الناس، ومع ذلك فإن هذه النظرية تخفق بقدر ما تظل تفترض مقدمة وجود إدراك

[٢٣] ليس معنى ذلك أن الأستاذ فيفاس يمكن أن يقبل الرأي الذي عرضناه الآن على عِلاته.

حدسي للجمال، ولذا نراها تنتقل إلى الميل أو النفور الجمالي، متخذة منه نقطة بداية لها، ولكنها عندئذٍ تتصور القيمة بطريقة علائقية، ولا يكاد يمكن وصفها بعد هذا كله بأنها نظرية موضوعية.

فلنوجز الموجز إذن، ونقول: إننا بدأنا بالرأي الشائع بين الناس، وهو أن أحكام القيمة تتعلق بالجمال الذي هو في الموضوع، وأنها مما يمكن إثبات صحته أو بطلانه، كما أن من الممكن إثبات أن أحكام بعض الناس أفضل من أحكام بعضهم الآخر، ولكن عندما نحاول تبرير هذه الاعتقادات، تصادفنا اعتراضات خطيرة، وربما اعتراضات قاضية عليها. وهكذا يبدو أننا مرغمون على الانتقال إلى القطب المضاد، بحيث نجعل مقر القيمة الجمالية الآن في التجربة التي نحس بها، ولكن هذا يؤدي إلى جعل التقدير أصعب بكثير؛ إذ إن هناك عددًا كبيرًا من التفسيرات والأحكام، وما لم يكن في استطاعتنا إثبات أن بعض هذه التفسيرات والأحكام «أصدق» أو «أصح» من بعضها الآخر، فقد نضطر إلى التخلي كلية عن اعتقاداتنا المرتكزة على الموقف الطبيعي.

هذا هو «ديالكتيك» نظرية التقدير الجمالي، أي حركة الأفكار فيها. ففي خلال محاولتنا تعليل شواهد معينة، تظهر في أفكارنا أخطاء (مثل غموض «الحدس») أو نخفق في تعليل شواهد أخرى (مثل انهيار قوانين النحت التقليدي). وإذن فلا بد أن تستمر الحركة الديالكتيكية؛ فهي أشبه بجدل يدور بين نظريات متعارضة وما زالت أمامنا نظريات أخرى ينبغي مناقشتها ولو شاء الطالب أن يفهم ما الذي نفعله عندما نحكم على عمل فني، لكان عليه أن يحاول فهم كل من هذه النظريات. وعليه هو وحده أن يقرر بنفسه، في نهاية هذا الفصل، ما هي النظرية التي سيقبلها ويجعل منها نظريته الخاصة، ولكن لن يكون له حق اختيار أية نظرية إلا إذا استطاع تقدير نواحي القوة والضعف في النظريات جميعًا.

(٢) وهناك صيغة أخرى للنظرية الموضوعية. هذه الصيغة تذهب، على خلاف النظريتين «أ» و«ب»، إلى أن «القيمة الجمالية»، يمكن تعريفها؛ ففي استطاعتنا أن نقول عن الجمال أكثر من مجرد أنك «ستعرفه عندما تراه»، بل إننا نستطيع أن نحدده ما هو الجمال، فلما كان قابلًا لأن يلاحظ بطريقة مشتركة بين الناس، فإنا لسنا مضطرين إلى استخدام الحدس، بل إن الحكم «س جميل» يمكن إثبات صحته إذا كانت «س» تتصف بصفة الجمال. ومن هنا فإن من الممكن البت في الخلافات التي تدور حول الفن.

ولما كانت هذه النظرية تقدم تعريفًا «للقيمة الجمالية»، فسوف نطلق عليها اسم النظرية «التعريفية definist». والتعريف الذي كان يقدم في العادة للقيمة هو أنها صفة شكلية من نوع ما، بل إن هذه المدرسة من مدارس النظرية الموضوعية كانت في كثير من الأحيان ترى أن الجمال إنما ينحصر في نفس جوانب العمل التي تعدها النظرية «ب» «سمات مصاحبة»، أي في النسب الثابتة بين فقرات العمل الموسيقى أو أجزاء الصورة، و«الوحدة العضوية»، إلخ. وهنا أيضًا يمكن وضع قواعد أو قوانين لتحديد وجود القيمة أو غيابها.

فإذا صحت هذه النظرية، كانت تقدم أكثر الأسس الممكنة موضوعية للتقدير الجمالي. وقد أشرت منذ قليل إلى أن نظريات التقدير تتأرجح ما بين القطب «الموضوعي»، أي سمات العمل الفني، والقطب «الذاتي»، أي الاستجابات الجمالية للجمهور، والنظرية التي نحن بصددها الآن تقترب كثيرًا من القطب الموضوعي. وهكذا فهي تتجنب الخوض في الوقائع المعقدة المتعلقة بالاستجابة الجمالية، أي تفاوتها من شخص لآخر، و«ذاتيتها» ... إلخ. فلما كان في استطاعتنا أن نعرف القيمة الجمالية، وبالتالي أن نصفها، في وسع أي شخص أن يتعرف عليها.

وأوضح طريقة لتجنب الاستجابة الجمالية هي أن الجمال يمكن أن يعرف دون أن تكون هناك تجربة جمالية على الإطلاق؛ فإدراك الجمال لا يقتضي موقفًا إدراكيًّا غير عادي، كما أننا لسنا مضطرين إلى أن نشعر باللذة أو السورة الانفعالية، بل إن القيمة الجمالية يمكن أن تُدرَك بالاختبار المنزه للعمل فحسب. ومن الممكن أن تعرف هذه القيمة بنفس الطريقة التي نعرف بها أن هذه التفاحة تفاحة جيدة ... في نوعها؛ فلسنا مضطرين عندئذٍ إلى أن نحب التفاحة أو نرغب في أكلها. ومع ذلك ففي استطاعتنا أن نتفق جميعًا على معايير التفاحة الجيدة — كنعومة الملمس، والتماسك ... إلخ — ونستطيع بالتالي أن نتفق على جودة هذه التفاحة أو رداءتها. وهكذا تصبح النظرية التعريفية نوع من «تقدير الدرجات».

هذه هي الموضوعية الكاملة في التقدير، ومع ذلك فكلما انتقلت نظرية إلى طرف ديالكتيكي، واجهت تحديًا من الطرف الآخر. فلنفرض أننا نختبر بالفعل بناء العمل ونعطيه درجات معينة، فما شأن ذلك مما يحسه الناس فعلًا في التجربة الجمالية؟

هل يمكن أن يحرز عمل معين درجات عالية، حسب معايير التقدير، ويكون مع ذلك مملًّا أو سقيمًا؟ من المؤكد أن هذا ممكن منطقيًّا؛ ذلك لأن «الجمال»، تبعًا لهذه

النظرية، لا يشير إلى صفات العمل عندما يدرك جماليًّا، بل إن التباين التام بين ارتفاع درجات عمل ما، وبين أهميته الجمالية، هو أكثر من مجرد إمكان منطقي؛ إذ إنه أمر كثير الحدوث في تاريخ النقد، فعندما يصبح لأسلوب فني معين تراث قديم العهد، فإن سماته المميزة تصبح أساسًا لتعريف الجمال، وتنتج أعمالًا فنية كثيرة تحاول محاكاة هذه النماذج، ولكن نظرًا إلى أن هذه الأعمال كانت محاكية تفتقر إلى الأصالة، فقد كانت مملة لا حياة فيها. فهي لا تثير اهتمامًا جماليًّا، ولا حتى لدى واضعي الدرجات، غير أن واضعي الدرجات كانوا يتجاهلون ذلك، ما دامت القيمة الجمالية في نظرهم لا شأن لها بالتجربة الجمالية.

على أن من المؤكد أن عدم اتفاق الدرجات العالية مع الأهمية الجمالية في كل الأحوال لا يؤدي إلى تفنيد النظرية رقم ٢ التي نحن بصددها الآن؛ فسيظل في استطاعة القائلين بهذه النظرية أن يؤكدوا أن الجمال «هناك» في العمل على نحو يمكن التعرف عليه، مهما كان إحساس الناس، ولكن هذه الحجة، كما رأينا من قبل، تعريفية فحسب، وما هي إلا طريقة أخرى لقولنا إن «الجمال» قد عُرِف دون أية إشارة إلى التجربة الجمالية، ولكن من ينتقد النظرية (٢) لا يريد أن يسمع تكرارًا للتعريف؛ ذلك لأن ما يتحداه إنما هو فائدة هذا التعريف ذاته، إذ ما فائدة الكلام عن جمال الموضوع، في نظره، إن لم يكن هذا الكلام ينطوي على تفسير لما يحس به الناس في التجربة الجمالية، ويؤدي بنا إلى جعل الآخرين يستمتعون بما لم يستمتعوا به من قبل؟ إن الجمال، تبعًا للنظرية التعريفية، شيء موضوعي بارد، يمكن معرفته آليًّا، وليس هذا هو ما يهمنا عندما نُقدِّر الفن وننقده.

وليس في استطاعة النظرية التعريفية أن تواجه هذا التحدي إلا أن تزداد اقترابًا من القطب الذاتي، وهذا ما فعله الأستاذ «جود»؛ فهو يعرف «الجمال» بأنه «إعادة أنماط أو بناءات معينة للواقع» (وهو يقصد بهذا المفهوم معنى ميتافيزيقيا لا يتسع هنا المقام لمناقشته) لكن جود يضيف إلى ذلك أن صفة الجمال هذه «تثير فينا نوعًا معينًا من الانفعال».[٢٤] وهنا يصبح من الضروري، كما يحدث في كل مرة يصبح فيها للتجربة الجمالية دور، إيجاد تعليل لاختلافات التجارب بين مختلف الناس، ولا يحاول جود

[٢٤] المرجع المذكور من قبل، ص٤٧٣.

إنكار واقعة اختلاف التجارب هذه، ولكنه يرى أنها لا تؤدي إلى تفنيد رأيه: «فاختلاف التقديرات التي يمكن أن تقدم لقيمة صورة معينة أو جمالها، لا يدل على أن الصورة تفتقر في ذاتها إلى القيمة الجمالية، تمامًا كما أن التخمينات المتباينة التي يمكن تقديمها لدرجة حرارة غرفة لا تثبت أن الغرفة ليست لها درجة حرارة مستقلة عن هذه التخمينات وغير متأثرة بها».[٢٥] هذا الرد، كما رأينا من قبل، سليم من الوجهة المنطقية. فمن الممكن أن يظل الجمال موجودًا، لا يتأثر بأية اختلافات قد تنشأ بين الناس حوله، ولكن هذا يؤدي إلى إثارة السؤال الذي طالما أثير من قبل (والذي يدل تكرار ظهوره على أن تحليلات مختلف مدارس النظرية الموضوعية تندرج كلها تحت نمط واحد) ألا وهو: كيف نعرف إن كان العمل يتصف بالجمال؟

يقدِّم جود إجابة صريحة مباشرة عن هذا السؤال. فهو لا يحتمي بالحدس، أو مذهب السلطة، أو «الذوق السليم» الذي لا يعرَّف، وإنما يرى أن بعض أحكام القيمة أصح من بعضها الآخر، ولكنه ينتقل من ذلك إلى قوله: «من المستحيل أن تعرف عن يقين أي الأحكام المتعارضة أقرب بالفعل إلى الحقيقة.»[٢٦] ويترتب على ذلك أننا لا نستطيع أن «نقرر عن يقين من هو الشخص ذو الذوق السليم، ومن الذي يفتقر إليه».[٢٧]

والواقع أن جود، حين يدلي بهذه الاعترافات، إنما يبدي من الأمانة قدرة يفوق ما يبديه كثير من الأنصار التقليديين للنظرية الموضوعية، الذين لم يواجه بعضهم مشكلة كيفية معرفتنا الجمال، وحاول بعضهم الآخر المراوغة منها، ومع ذلك فإن أمانة جود ذاتها هي التي تؤدي إلى خسارته للجولة، فلن يفيد المرء في شيء أن يقول إن الجمال إما أنه هناك أو ليس هناك، وأن حكمًا معينًا هو بالتالي أصح من حكم آخر، ما لم تكن هناك طرق واضحة للمفاضلة بينهما بصورة واعية، وما لم يكن في استطاعة النظرية التمييز بين المعرفة الصحيحة للجمال وبين الخطأ والخداع، فلن تصلح أساسًا للتقدير والنقد. ويشبه جود جمال العمل بحرارة غرفة، لأن وجود كل منهما لا يتأثر بالتخمينات التي يصدرها الناس بشأنها، ولكن من الواضح بالطبع أن التشبيه غير سليم. فنحن نستطيع أن نعرف أي التخمينات عن الحرارة هو الصحيح؛ إذ إن لدينا مقاييس للحرارة، ولكن جود نفسه يعترف بأننا لا نملك مقاييس كهذه لتحديد القيمة الجمالية.

[٢٥] المرجع المذكور، ص٤٧٣–٤٧٤.

[٢٦] المرجع نفسه، ص٤٧٤، قارن أيضًا ص٤٧٥.

[٢٧] المرجع نفسه، ص٤٧٤.

فإذا ما وضعنا نظرية جود إلى جانب نظرية «إعطاء الدرجات»، ظهرت هذه المفارقة المؤسفة: إن ما نستطيع معرفته، أي السمات الشكلية والموضوعية تمامًا للعمل لا يتعين أن تكون لها أية صلة بما نحن مهتمون به، أي بالتجربة الجمالية والتقدير المبني عليها؛ وما لا نستطيع أن نعرفه هو ما يهمنا إلى أقصى حد، ألا وهو العلاقة بين الجمال الموضوعي والاستمتاع الإستطيقي، وإذن فليس أمامنا إلا التقدير الآلي للدرجات — وهو شيء لا جدوى منه — أو أن نقول إن الجمال يبعث فينا بالفعل متعة إستطيقية، ولكنا لا نستطيع أبدًا أن نتأكد من أن الجمال موجود بالفعل في العمل، ومن ثم فإنا لا نملك سبيلًا إلى معرفة أي المدركين هم الذين يستجيبون بالفعل للجمال وأيهم لا يستجيبون له.

ولنقل مرة أخرى إن من الممكن أن يكون الجمال، بالمعنى الذي عرفه به جود، موجودًا على نحو مستقل عن إدراكنا، ولكن ما لم تستطع النظرية التعريفية أن تقدم إلينا بوضوح الشروط التي يمكن على أساسها معرفة الجمال، فلن يكن لنا الحق في الإيمان بهذا النوع من النظرية الموضوعية بدوره، وكما يقول «أوزبورن» بوضوح قاطع، فإن «القول بأن الجمال صفة موضوعية ولكنا لا نستطيع معرفتها، لا يختلف عن القول إننا لا نستطيع معرفة ما إذا كان الجمال موضوعيًّا».[٢٨]

كانت المهمة التي قمنا بها حتى الآن هي الكشف عن المضامين التي تنطوي عليها النظرية التعريفية؛ أي أن البدء بتعريف «للقيمة الجمالية» يستتبع نتائج معينة عملنا على الكشف عنها. غير أن هناك نقد أهم للنظرية، هو تحدي نفس محاولة تقديم تعريف «للجمال»، فهل يمكننا أن نعرف القيمة الجمالية بأية سمة معينة أو مجموعة من السمات، كما تحاول النظرية التعريفية أن تفعل؟

هناك من الأسباب ما يدعو إلى الاعتقاد بأننا لا نستطيع الإتيان بمثل هذا التعريف.

ذلك أولًا لأن الأعمال الفنية مختلفة بعضها عن البعض أشد الاختلاف. أضف إلى ذلك تباين الوسائط الفنية والبناءات الشكلية التي يمكن إيجادها داخلها، ثم تأمل التفاوت الهائل بين الأساليب والمناهج في تاريخ الفن، فهل يحق لنا أن نتوقع الاهتداء إلى

[٢٨] هـ. أوزبورن: نظرية الجمال، ص٧٥.

H. Osborne, Theory of Beauty (N. Y., Philosophical Library, 1953).

أية خصائص مشتركة بين جميع الموضوعات ذات القيمة الجمالية، وبينها وحدها؟ ليس هذا بالأمر المحتمل. وإن عجز التعريفات التقليدية عن أن تلقى أكثر من قبول جزئي، وانهيارها في كثير من الأحيان، لهو قرينة قوية على عدم إمكان نجاح أي تعريف.

وما لم يقصُر صاحب النظرية التعريفية القيمة الجمالية على مجال محدد للفن، فلا مفر له من أن يحاول أن يأخذ في اعتباره التباين الهائل بين الأعمال الفنية، لذلك فإنه سيضطر إلى تعريف «القيمة الجمالية» من خلال فكرة معينة شديدة التجريد، كالوحدة، أو «الانسجام»، ولكن «الوحدة» أو «الانسجام» أقرب إلى أن تكون مرادفًا للقيمة منها إلى أن تكون تعريفًا لها، وهي لا تنبئنا ما هو الجمال، ولا تحدد السمات التي تؤلفه، وإنما هي لفظ يعبر عن تقدير إيجابي، شأنه شأن القول إن العمل «جيد».

ومع ذلك، فحتى لو دفع صاحب النظرية التعريفية ثمن هذا التضييق، وحدد الجمال بسمة شكلية معينة، فإن تعريفه يتعرض لنقد من نوع آخر؛ فالبناء الشكلي للعمل ليس إلا عنصرًا واحدًا فيه. وهناك أيضًا المادة، والتعبير، والموضوع بدوره في كثير من الأحيان، وعندما نقول إن العمل «جميل»، فنحن إنما نشير إلى هذه العناصر كلها في تأثيرها المتبادل كل في الآخر؛ فحكمنا ينصبُّ على العمل في كليته.[٢٩] ولا يستطيع أي تعريف من خلال الشكل وحده أن يفسر معنى «الجمال».

على أن هناك شيئًا آخر في المعنى الشائع «الجمال» لا يستطيع أي تعريف موضوعي صرف أن يقدم تفسيرًا له؛ فكثيرًا ما يستخدم لفظ «الجميل»، مثلما يستخدم لفظ «السار» أو «المدهش»، للإشارة إلى استجابة المشاهد. وفي هذه الحالة لا يكون مثل لفظ «تماثلي» أو «قصيدة لبترارك»، وهي تعبيرات لا تدل على الاستجابة التي نشعر بها بل إن بعض الفلاسفة يذهبون إلى أن الشيء الوحيد الذي تشترك فيه الموضوعات الجميلة هو أن الناس يشعرون بالبهجة أو الاستمتاع عندما يدركونها. وعند هذه النقطة يتم التخلي تمامًا عن المفهوم الموضوعي للقيمة.

إن كلًّا من النظريات الموضوعية — أي النظرية الحدسية، ونظرية «السمات المصاحبة»، والنظرية التعريفية — تبدأ بالموقف الطبيعي common sense. ويحاول كل منها تبريره. فالمذهب الموضوعي يرتكز على ما نؤمن به كلنا، أو كلنا تقريبًا، وهو أن من

[٢٩] انظر من قبل الفصلين التاسع والعاشر.

الممكن إثبات صحة الأحكام الجمالية أو بطلانها، وأن أحكام بعض الناس لها سلطة أقوى من سلطة بعضهم الآخر، وأن هناك فارقًا حقيقيًّا بين «الذوق السليم» و«الذوق الرديء»، ولكن كلًّا من النظريات الموضوعية تجد صعوبة كبيرة في تحديد هذه المعتقدات بدقة على النحو الذي يجعلها واضحة وقابلة للاستخدام عمليًّا.

فهل ينبغي إذن أن نتخلى عن هذه المعتقدات تمامًا؟ إن هذا بعينه هو ما تقترحه النظرية الرئيسية التالية.

(٢) النظرية الذاتية

ليس معنى ما قلناه الآن أن هذه النظرية منفصلة تمامًا عن موقفنا الطبيعي common sense؛ فالموقف الطبيعي، كما لاحظنا من قبل، يؤمن بعدد كبير من الأشياء المتباينة، وقد يكون في أغلب الأحيان ذا نزعة موضوعية. ولكنه يؤمن أيضًا بأن «الجمال في عين الناظر»، وبأن قيمة العمل الفني لا يمكن إثباتها، «فإما أن تحبه وإما ألا تحبه»، وبالتالي فإن «المسألة كلها مسألة ذوق» ولكن الذوق، في هذا التعبير العامي، لا يعني ما تعنيه النظرية الموضوعية «بالذوق السليم»، أي ملكة لها قدرة رفيعة على التمييز، تضفي سلطة على الأحكام الجمالية، بل إن الذوق يعني في هذه الحالة مجرد التفضيل المعتاد، أي ما يحبه المرء أو لا يحبه عادةً، فلو حدث أن شخصًا لا يحب لوحة معينة أو موسيقيًّا معينًا، فليس في وسعك أن تثبت أنه ينبغي عليه أن يفعل ذلك، ولو كان من يعبر عن وجهة نظر الموقف الطبيعي هذه مثقفًا بالقدر الذي يسمح له بمعرفة اللاتينية، لاستشهد بالعبارة القديمة de gustibus non est disputandum (لا مشاحة في الأذواق).

ولقد انتشر في عصرنا هذا رد فعل واسع المدى على النزعة الموضوعية أو النزعة المطلقة بكل أنواعها، فأثبت علم الأنثروبولوجيا الحضارية أنه يكاد يوجد من النظم الأخلاقية بقدر ما يوجد من المجتمعات، وترتب على ذلك أن ضعف الإيمان بوجود أخلاق «شاملة» أو «مطلقة» ضعفًا شديدًا، وهذا يصدق على النزعة المطلقة في مجال السياسة والدين. غير أن النزعة المطلقة قد تدهورت أيضًا نتيجة لضعفها الخاص في المجال النظري، وقد استنتج الكثيرون أنها عاجزة عن تبرير معتقداتها، سواء في ميدان الأخلاق وفي ميدان علم الجمال، ومن الجدير بالملاحظة أن المفكرين اللذين درسناهما في القسم السابق، وهما فيفاس وجود، أكثر تواضعًا في ادعاءاتهما بكثير من الأنصار التقليديين

للنظرية الموضوعية؛ فهؤلاء الموضوعيون المحدثون يدركون قوة الانتقادات التي وجهت إلى رأيهم، ومن هنا فإنهم يدركون متى تؤدي نظريتهم إلى طريق مسدودة، ويعترفون بعيوبها. وأخيرًا فإن النزعة الموضوعية أو المطلقة ترمز إلى أسلوب «أرستقراطي» في الحياة. وهي تؤدي إلى ظهور صفوة مختارة تسيطر على أولئك الذين يفتقرون إلى المواهب الرفيعة. غير أن أي مجتمع ديمقراطي يضيق ذرعًا بمثل هذه الأرستقراطية، فمما يخالف الروح الديمقراطية أن تنبئني بما ينبغي أن أحبه في الفن، أو في أي مجال آخر. ولقد وضع الأستاذ دوكاس C. J. Ducasse «إعلانًا للاستقلال في أمور الذوق في الفن»[٣٠] فهو يعتقد أننا ظللنا مدة أطول مما ينبغي نرهب النقاد الذين يلبسون رداءَ النظرية الموضوعية. وهو يقف مدافعًا عن الناس العاديين، غير المتخصصين، «الذين هم على وجه العموم متواضعون إلى حد مؤسف، ويسهل إرهابهم»[٣١] ولكن ليس هناك ما يدعو إلى أن «نرهب» أولئك الذين يزعمون أنهم قادرون على إخبارنا بما هو جميل حقًّا؛ «فثمة مجال يكون كل فرد فيه ملكًا ذا سلطان مطلق، وإن يكن ذلك على نفسه فقط، هذا هو مجال القيم الجمالية».[٣٢]

ولعل كثيرًا من القراء يغتبطون لهذا الرأي، ومع ذلك فقد قيل إن أولئك الذين «ينادون صراحة» بهذا الرأي «لا يؤمنون به حقًّا، بمعنى أنهم لا يستطيعون قبول نتائجه الكاملة».[٣٣] فهل يمكننا أن «نؤمن بحق بأن حكم أي شخص على عمل فني يماثل في صحته أي حكم آخر؟ وهل يعد رأي الهاوي العادي معادلًا في مستواه للتقدير الواعي لشخص كانت لديه خبرة طويلة في الفنون، وأصبحت له حساسية جمالية رفيعة؟ وهل تُعَد عبارة «لا مشاحة في الأذواق» هي الكلمة الأخيرة في التقدير الجمالي»؟

إن الأستاذ دوكاس، على أية حال، يؤمن بهذا كله حقًّا؛ فهو أشد المدافعين عن النظرية الذاتية تطرفًا في علم الجمال القريب العهد.[٣٤] وهو، كما سنرى الآن، يدافع عنها دفاعًا مقنعًا.

---

[٣٠] «أنت والفن، والنقاد» ص١٠.

[٣١] المرجع نفسه، ص١١٨.

[٣٢] «فلسفة الفن Phil. of Art»، ص٢٨٨.

[٣٣] أوزبورن: نظرية الجمال، ص٨٢ Theory of Beauty.

[٣٤] يتردد دوكاس في استخدام لفظ «الذاتية» للتعبير عن نظريته (انظر «فلسفة الفن»، ص٢٨٤، و«أنت والفن، والنقاد»، ص٩٠–٩١)، وإن كان يستخدم هذا اللفظ في مواضع أخرى (فلسفة الفن، ص٢٩٣).

إن عبارة «هذا العمل جميل» تبدو وكأنها مجرد نسبة صفة للموضوع. ولقد رأينا من قبل أن النظرية الموضوعية تأخذ لغة الحكم مأخذ الجد. أما في نظر دوكاس فإن الحكم يشير قبل كل شيء إلى التجربة التي يمر بها المشاهد، عندما يدرك العمل جماليًّا؛ فهو يقول «هذا العمل جميل، عندما يشعر بالاستمتاع (ويصفه بأنه «قبيح» عندما تكون مشاعره خالية من الاستمتاع).[٣٥]

وهذه الفكرة هي محور النظرية الذاتية؛ فعندما نقول إن موضوعًا معينًا له قيمة جمالية، فإننا نصف مشاعرنا، ونحن لا نشير عندئذٍ إلى سمات موضوعية، كما هي الحال في مختلف صيغ النظرية الموضوعية، ومن هنا فإن دوكاس يستطيع ببساطة أن يتخلص من المشكلات المعقدة التي تقع فيها النظرية الموضوعية؛ فهو ليس مضطرًّا إلى أن يقرر إن كان «الجمال»، الذي يدل على سمة موضوعية، قابلًا للتعريف، أو إلى أن يحدد أي السمات هي التي تكون الجمال، إن كان الجمال قابلًا للتعريف؛ فمشكلة الطريقة التي يمكننا أن نعرف بها إن كان حكم القيمة صادقًا، يمكن أن تُحل بسهولة:

«فمن الممكن إثبات أو تفنيد القضية القائلة إن جسرًا معينًا للقطارات هو جسر جيد، بأن نجعل عددًا من القطارات يساوي العدد الذي نريد أن يحمله الجسر يمر فوقه، ونلاحظ إن كان قادرًا على أن يحمل هذا العدد أم لا، ولكن لا يوجد معيار مماثل يمكن به إثبات أو تفنيد جمال منظر طبيعي؛ فأحكام الجمال ... تتصل بالعلاقة بين الموضوع المحكوم عليه وبين تجربة الاستمتاع الخاصة لدى الفرد، وهي التجربة التي لا يمكن أن يلاحظها أو يحكم عليها أي شخص سواه.»[٣٦]

وإذن، فأنا إما أن أشعر بالاستمتاع وإما ألا أشعر به، والحكم يصف مشاعري، وأنا وحدي الذي أعرف ما هي هذه المشاعر، ومن هنا فإنني «الحكم النهائي المعصوم من الخطأ».

وهنا لا يعود الاختلاف بين القيم يثير أي أشكال. فمن الطبيعي أن يكون للناس المختلفين تكوين مختلف، ومن هنا فحيث يشعر أ باللذة في إدراك العمل «س» فإن «ب»

ومع ذلك، فإن نظريته الكاملة تبين بوضوح، في نظري، أن تنازلاته للطريقة الموضوعية في التعبير لفظية فحسب؛ فآراؤه من النوع الذي كان يسمى عادة «ذاتيًّا»، وعلى أية حال فان أي لفظ يصلح للتفرقة بين هذه النظرية وبين النظرية الموضوعية وبينها وبين النسبية الموضوعية.

[٣٥] «فلسفة الفن»، ص٢٣٤. وقد حذفت الإشارة إلى وصف دوكاس للجمال بأنه «قدرة capacity».

[٣٦] المرجع نفسه، ص٢٦٨.

لا يشعر بها، ولكنا لسنا مضطرين إلى أن نقرر أيهما «الصحيح»؛ فالجمال ليس سمة موضوعية، وإنما هو يتفاوت تبعًا للمشاهد، «والموضوع الذي يحق لشخص معين أن يسميه جميلًا، يحق لشخص آخر بنفس المقدار ألا يحكم عليه على هذا النحو».[٣٧]

وقد يسلم القارئ بهذه الحقيقة التي هي على أية حال حقيقة واضحة — القائلة إن الأحكام تتباين من شخص إلى آخر، بل تتباين في الشخص الواحد خلال أوقات مختلفة. ومع ذلك، فلو كان لديك أبسط ميل إلى النظرية الموضوعية، فقد ترغب في الوقوف موقف المعارضة من دوكاس، وقد تقول إنه على الرغم من تأكيد الناس لأحكام مختلفة، فإن السؤال الحقيقي يظل قائمًا: «ولكن هل العمل جميل بحق؟»

إن دوكاس يضرب مثلًا بطعم ثمرة الأناناس: «فبعض الناس يحبونه، وبعضهم الآخر لا يحبونه، ولكن من العبث القول إنه لذيذ بحق، على الرغم من عدم ميل البعض إليه، أو رديء بحق. على الرغم من ميل البعض إليه».[٣٨] وهكذا ترى أن دوكاس قد تخلص من مشكلة التقدير بأسرها، على النحو الذي يفهمها عليه صاحب النظرية الموضوعية؛ إذ يصبح التقدير بأسره متعلقًا بما يحبه المرء أو لا يحبه، ولا يمكن أن يثار بعد ذلك أي سؤال.

ولكن، أليس بعض الناس أكثر حساسية وأقدر على التذوق الجمالي من بعضهم الآخر؟ يجيب دوكاس عن هذا السؤال بقوله:

هناك أشخاص ذواقون للجمال ... غير أن أحكامهم عن الجمال ليست «ملزمة» لأحد، بل إن من الصعب أن نفهم ما الذي يمكن أن يعنيه لفظ «ملزم» في هذا السياق، ما لم يكن إلزامًا للآخرين بأن يكذبوا ... بشأن المشاعر الجمالية التي قد تكون لديهم بالفعل وقد لا تكون ... إن هناك بالطبع شيئًا اسمه الذوق السليم والذوق الرديء، ولكن الذوق السليم في رأيي إما أن يعني ذوقي الخاص، وإما ذوق أناس متفقين مع ذوقي، أو ذوق أناس أود أن يكون ذوقي متمشيًا مع ذوقهم ...[٣٩] فالأذواق لا يمكن إثباتها أو تفنيدها، بل يمكن أن «توصف» فحسب، أي أن تُمتدح أو تُذم».[٤٠]

---

[٣٧] المرجع نفسه، ص٢٨٤.

[٣٨] «أنت والفن، والنقاد»، ص١٢٠.

[٣٩] فلسفة الفن، ص٢٨٥.

[٤٠] المرجع نفسه ص٢٩١.

ولكن ألسنا نقدم أحيانًا أسبابًا موضوعية تأييدًا لأحكامنا؟ إننا نبرهن على جمال التصوير بنفس الطريقة التي يريدنا أصحاب النظرية الموضوعية أن نبرهن بها عليه، أي بالالتجاء إلى «مبادئ» أو قوانين للتأليف … إلخ، ويرد دوكاس بأن هذه القواعد لا تعدو أن تكون وصفًا لسمات الأعمال الفنية التي يميل إليها معظم الناس، ومن هنا فإنها لا تظل سارية إلا إذا كانت «تتنبأ لنا بأننا سنشعر بلذة إستطيقية هنا، وألم إستطيقي هناك».[٤١] أما إذا أخفقت في وصف ما أحبه أو لا أحبه بالفعل، فإنها لا تكون «ملزمة» لي، ولا يكون عليَّ التزام بقبول الأحكام التي تستخدم هذه القواعد من أجل تأييدها.

وهناك ناقد للنظرية الذاتية يتهمها بأنها لا تستطيع الإجابة عن السؤال: «لماذا تظل أعمال فنية معينة تُمتَدح كثيرًا طوال القرون، وتصبح لها بذلك شهرة ثابتة؟»[٤٢] (ولعلك تذكر أن بعض أنصار النظرية الموضوعية يستشهدون بهذه الحقيقة دفاعًا عن نظريتهم). ويقدم دوكاس ردًّا مباشرًا على هذا النقد: فالالتجاء إلى الإجماع «لا يثبت شيئًا على الإطلاق، سوى أن الجمال يجده في الموضوع … من يجده فيه بالفعل».[٤٣] وكل ما يدل عليه الاتفاق هو أن بعض الناس يجدون لذة في نفس الأشياء لأن «تكوينهم» متشابه.[٤٤] ولكنه «لا يستطيع أن يثبت جمال الموضوع لأولئك الذين لا يدركون فيه أي جمال».[٤٥]

وأخيرًا فنحن نُولِي ثقة كبيرة لأولئك الذين توافرت لديهم معرفة واسعة بالفن وتدريب خاص على الأساليب الفنية، ونعتقد أنهم يتحدثون عن الفن بسلطة تفوق سلطة الهاوي، ولكن دوكاس، كما هو متوقع، يشك في هؤلاء الناس. فهو يرى أن المعرفة المتعلقة بالفن ولا غناء عنها لأفراد فئة واحدة، أعني أولئك الذين يرغبون في أن يكونوا قادرين على الكلام عن الأعمال الفنية بطريقة يفهمها من توافر لهم تكوين مماثل، ويرهبها المتواضعون الذين لم يتوافر لهم مثل هذا التكوين.[٤٦] على أن المعرفة المتخصصة

---

[٤١] المرجع نفسه ص٢٩٢.

[٤٢] هيل Heyl، المرجع المذكور من قبل، ص١٢٣.

[٤٣] فلسفة الفن، ص٢٨٩، وقارن أيضًا ص٣٠٤.

[٤٤] المرجع نفسه، ص٢٨٦.

[٤٥] المرجع نفسه، ص٢٨٩.

[٤٦] المرجع نفسه، ص٢٢٥.

كثيرًا ما تودي بالمتعة الجمالية، إذ يصبح المرء عندئذٍ معنيًّا بمشكلات «التكنيك»، إلخ، وبذلك يفقد القدرة على التأمل الجمالي.

ولكن حتى في الحالات التي تؤدي فيها المعرفة المتعلقة بالفن إلى إحداث فارق في التجربة الجمالية ذاتها، نجد دوكاس يتمسك بموقفه الرئيسي؛ فالمشاهد قد أصبح الآن يحب ما لم يكن يحبه من قبل، غير أن حكمة وذوقه لم يصبحا «أفضل» من حكم أي شخص آخر أو ذوقه؛ «فليس ثمة ... رأي ثقة فيما يتعلق بجمال موضوع معين».[٤٧]

ويتفق خصوم النظرية الذاتية على أن هذه النظرية لا يمكن «تفنيدها».[٤٨] إذ ما هو «التفنيد»؟ أهو البرهنة على أن النظرية متناقضة مع نفسها منطقيًّا؟ إننا لو سلمنا بتحليل دوكاس لمعنى الحكم الجمالي، وما يتضمنه من نتائج بالنسبة إلى تحقيق الحكم، كانت النظرية متسقة مع ذاتها منطقيًّا، فلو كان الحكم لا يدعي سوى أن المتحدث أحسَّ بمشاعر معينة، فإنه لا يمكن أن يشرع لأي شخص آخر أو يكون ملزمًا له، وفضلًا عن ذلك، فهل نحن نريد أن نفند نظرية دوكاس؟ إنها نظرية أخاذة، براقة، تتراقص فيها على الدوام تلك الكلمات المتكررة: «لست أقل من غيري»، وهي تؤدي إلى إيقاف التحذلق السائد في النقد الفني وفي الكلام عن الفن عند حده.

ومع ذلك فإذا لم يكن من الممكن تفنيد النظرية بالمعنى السابق، فسيظل من الممكن نقدها. فلنسلم بأن دوكاس متسق مع ذاته منطقيًّا. غير أن نظرية التقدير الجمالي ليست نسقًا شكليًّا استنباطيًّا، كالنسق الرياضي، بل إن الاتساق المنطقي ليس هو المعيار الوحيد ... فالمقصود من أية نظرية في التقدير أن تفسر أوجه النشاط التي نقوم بها باسم الحكم والنقد، وهي مسئولة عن تفسير وقائع تجربتنا، وهدفي هو أن أبين أن النظرية الذاتية تبالغ في أهمية بعض الوقائع وتتجاهل أهمية بعضها الآخر، أي إن النظرية منحازة إلى جانب واحد، وأنها أضيق مما ينبغي.

فلنبدأ بالاعتراف بأن المدرك هو «الحَكم النهائي المعصوم من الخطأ» في مسألة ما إذا كان قد شعر بمتعة (وإن كان هناك فلاسفة يرغبون في تحدي الرأي الذي يمثله دوكاس

[٤٧] المرجع نفسه، ص٢٨٤.

[٤٨] قارن فيتس Weitz، المرجع المذكور من قبل، ص١٩٣، ١٩٤، وجود، المرجع المذكور من قبل، ص٤٦٥.

حتى في هذه النقطة، إذ يتساءلون: هل نحن دائمًا واثقون من أننا أحسسنا بمتعة؟ ألا يجوز أن التجربة الجمالية مزيج من المشاعر بلغ من الخفاء والتعقيد حدًّا لا نستطيع معه أن نكون على ثقة تامة من أننا «استمتعنا به حقًّا»؟ غير أن أمامنا مشكلات أضخم وأهم، وعلى ذلك فسوف نكتفي بترك هذه المشكلة جانبًا). فليست لديَّ فرصة لتحدي «عصمة» هذا الحكم من الخطأ، وليس ذلك راجعًا إلى أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك؛ إذ إن المدرك هو وحده الذي يعلم ماذا كانت مشاعره، وإنما هو يرجع إلى أن مشاعره ليست أهم ما نريد التوصل إليه عندما نقدر الفن؛ فوصفه لمشاعره، على النحو الذي يقدمه إلينا، ليس إلا «واقعة مجردة»، فحسب. وما لم يكن صديقًا حميمًا لنا، فإنا لا نهتم كثيرًا بكونه أحس بمتعة أو بعدم المتعة.

إن وصف المشاهد لهذه المشاعر التي تكون جزءًا من حياته الخاصة ليس إلا نقطة بداية. ونحن نود أن نتجاوز نقطة البداية هذه، فلماذا شعر بالاستمتاع أو عدم الاستمتاع؟

وبعد ذلك نود أن نصل إلى وقائع كهذه الواقعة. أورد رتشاردز في كتابه «النقد العلمي»، الذي اقتبست منه من قبل، استجابات عدد من الطلاب لقصيدة تبدأ بالبيتين:

فليهنأ بالصحة، الصحة الناضرة
ملك قلوبنا جميعًا اليوم!

فكتب أحد الطلاب، دفاعًا عن حكمه على القصيدة، يقول: «لا أحد يبجل الملك، وهذا النوع من الشعر الحماسي يفتقر إلى الإخلاص.»[٤٩] وقال آخر: «إني ملكي مخلص ... وقد اعتقدت بعد قراءة البيتين أني سأستمتع بالقصيدة.»[٥٠] وقال ثالث: إن لفظ الملك «يرتبط في ذهني بالطغيان، وهو موضوع مستحيل بالنسبة إلى الشعر».[٥١]

إن من المفهوم أن تطرأ فكرة «الملك» على أذهان الطلبة الإنجليز بأسرع مما تطرأ على أذهان طلاب البلاد التي لا يحكمها ملوك. غير أن كلمة «ملك» في القصيدة لم تكن في الإنجليزية مكتوبة بحرف كبير، وإنما هو يوصف بأنه «ملك قلوبنا جميعًا»؛ ولا توجد

[٤٩] المرجع نفسه، ص١٢٠.
[٥٠] المرجع نفسه، ص١٢١.
[٥١] المرجع نفسه، ص١٢١.

طوال بقية القصيدة أدنى إشارة إلى الملكية أو «الطغيان» (بل إن القصيدة في الواقع تحية عيد ميلاد موجهة إلى الروائي «جورج مريديث George Meredith»). والذي حدث هو أن هؤلاء الطلاب الثلاثة أساءوا قراءة كلمات القصيدة. وبعد أن تصوروا معناها الحرفي بطريقة خاطئة، أخذوا مواقف لا تصلح لتذوق القصيدة، وبالتالي بحثوا فيها عن أشياء لا وجود لها.

ومن الملاحَظ أن كلًّا من هؤلاء الطلاب كان يشعر باستمتاع أو بعدم استمتاع، ولكن هذه حقيقة ليست لها أهمية كبيرة، والمهم في الأمر هو: هل قراءتهم توفي ما في القصيدة حقه؟ وهل تجربتهم علامة يعتمد عليها، بالنسبة إلى قيمة القصيدة؟ وهل نحن على استعداد لقبول تقديراتهم؟

وها هو ذا مثل آخر لقصيدة تبدأ فقرتها الأولى بالأبيات:

في الغسق، تغني امرأة لي بصوت ناعم
يعود بي إلى الوراء من خلال السنين، حتى أرى
طفلًا جالسًا تحت «البيانو»، في صخب الأوتار الرنانة
يضغط على الأقدام الصغيرة الهادئة لأم تبتسم وهي تغني.

إزاء هذا المثل، يقول أحد الطلاب إن تأثير القصيدة يقل إلى حد بعيد لأن من المشكوك فيه أن تستطيع الأوتار الطنانة (tinkling) أن تكون صاخبة.[٥٢] وقد يكون هذا صحيحًا، ولكن الكلمة الموجودة في الشعر هي رنانة tingling لا طنانة tinkling. ويصف طالب آخر ارتباطاته فيقول: «هذه القصيدة ترتبط لسوء الحظ بموسيقى الجاز، وبالأمهات السود المتفحمات ومن يضربن على أصابع البيانو في الجنوب الأمريكي. وهذا الارتباط يشوهها.»[٥٣] ويعتقد طالب آخر أن الشاعر يصف حضوره لحفلة موسيقية. ويعلق الأستاذ رتشاردز بقوله: «إن القارئ الذي يتصور المرأة وهي تغني: «في الغسق ... بصوت ناعم.» على منصة المسرح، لم يحاول أن يندمج في القصيدة اندماجًا وثيقًا.» وينتهي رتشاردز من ذلك إلى أن الانتقادات السلبية التي قدمها هذا الطالب للقصيدة «هي لهذا السبب أقل إلزامًا».[٥٤]

[٥٢] المرجع نفسه، ص١٠٦.
[٥٣] المرجع نفسه، ص١٠٨.
[٥٤] المرجع نفسه، ص١١٣.

ولم يكن السبب الذي أشرت فيه إلى هؤلاء الطلاب هو أن أشعر أنا وتشعر أنت بالتعالي نحو أولئك الذين يقرءون القصائد بمثل هذه الطريقة السيئة، فلا جدال في أننا جميعًا قد ارتكبنا، وقتًا ما، خطأ قراءة سيئة كانت تساوي هذه في طيشها على الأقل. بل إن ما أوردته هو أن آتي بالدليل الذي يصل منه رتشاردز إلى استنتاجه القائل إن بعض الأحكام «أقل إلزامًا» من غيرها، وأبين أن في استطاعتنا تقديم أسباب لقولنا هذا. والواقع أن لفظ «ملزم» الذي استخدمه رتشاردز هو بعينه الذي استخدمه دوكاس عندما أنكر أن أي حكم يمكن أن يكون أكثر «إلزامًا» من أي حكم آخر، ولو عممنا استنتاج رتشاردز بحيث يمتد إلى تقدير جميع الفنون، لوصلنا إلى رأي مضاد لرأي دوكاس.

ويلخص رتشاردز نتائجه بتقديم عرض مفصل للطرق المتعددة التي يستطيع بها القراء إساءة فهم القصيدة، وبالتالي يخفقون في تذوقها. وعلى هذا الأساس يقول إن «السرعة التي يقفز بها كثير من القراء إلى استنتاج قاطع بشأن المقصد العام للقصيدة، والسهولة التي يمكن أن يؤدي بها هذا الافتراض المسلم به إلى تشويه قراءتهم للشعر بأسرها، من أطرف سمات الصيغ التي يدونون بها ملاحظاتهم.»[٥٥] فكثيرًا ما يقبل القارئ على القصيدة وفي ذهنه أفكار ثابتة، كالقول مثلًا «إن الأبيات ينبغي ألا تتداخل، وأن القصائد من نوع «السونيت» ينبغي أن يكون لها تقسيم محدد المعالم، وأنه ينبغي تحقيق الدقة الكاملة في الوصف».[٥٦] هذه «الافتراضات السابقة» تشل الإدراك الجمالي. «فهي إذ تُعمي القارئ عن كل ما عداها في القصيدة ... تجعله يفرض عليها اتجاهاته الخاصة، ويرفض القصائد التي لا تسمح له بذلك دون أن يقرأها تقريبًا».[٥٧]

وليست هذه إلا بعض الطرق التي يمكن أن يخطئ بها القارئ؛ فقد يُقبل على العمل «بطريقة غير متعاطفة» لأنه «ملكي مخلص» أو لأي سبب من الأسباب العديدة الأخرى، وقد تكون معرفته بالعمل أقل وثوقًا من أن تسمح له بفهم «مقصده العام»، وقد يكون البناء الشكلي أعقد أو أعمق من أن يسمح له بفهمه، وقد لا تتوافر له المعرفة اللازمة لفهم الرمزية التي ينطوي عليها العمل.

---

[٥٥] المرجع نفسه، ص٢٠٦.

[٥٦] المرجع نفسه، ص٢٩٦.

[٥٧] المرجع نفسه، ص٣٠٠.

في كل هذه الحالات نستطيع أن نثبت أنه أخطأ، وكيف أنه أخطأ. ونحن في هذه الحالة لا نحمل على إدراكه للعمل بدافع الجمود في الرأي أو الحذلقة، بل إننا ندلل على موقفنا بالتنبيه إلى سمات موضوعية للعمل يمكن أن يلاحظها الجميع، وقد لا يزيد هذا التدليل عن أن يكون مجرد إشارة إلى أن لفظ «ملك» ليس مكتوبًا بحرف كبير في الإنجليزية، وإلى أن القصيدة تتحدث عن «ملك قلوبنا جميعًا» لا عن «ملك إنجلترا»، ولكنا رأينا أن القراءة الكاملة للقصيدة يمكن أن تتوقف على أمور بسيطة كهذه، وبطبيعة الحال فإن تحليل العمل ينبغي بالطبع أن يكون أعقد وأكثر تفصيلًا بكثير. وعلى أية حال ففي استطاعتنا أن نثبت أن بعض التفسيرات التي تقدم لعمل فني معين مشوهة، أو لا ترتبط بالعمل أو قصيرة النظر، وعندئذٍ لا تكون أحكام القيم المبنية على هذه التجارب أحكامًا يُعتَد بها فيما يتعلق بجودة العمل أو رداءته.

وهكذا فإننا نبدأ بالحكم: «س جميل» = «أحسست بالمتعة عند إدراك س»، ولكنا لا نتوقف عند هذا الحد، وإنما ننتقل إلى اختبار صحة الحكم. ويعترف دوكاس بأن الناس يحاولون الدفاع عن أحكامهم. غير أنه يذهب إلى أن «الأسباب التي يقدمونها تقتصر على أن تصف أي الموضوعات تمتعهم وأيها لا تمتعهم».[٥٨] ولكن النزعة الذاتية تكون معرضة للشك في هذه الحالة بدورها.

وأود أن أعبر عن هذا النقد على النحو الآتي؛ فدوكاس يتجاهل التمييز بين الأسباب causes والمبررات reasons؛ فالسبب حدث نفسي يؤدي بالمدرك إلى أن يحب العمل أو لا يحبه، وبالتالي إلى أن يحكم عليه حكمًا حسنًا أو سيئًا أما المبرر فهو ما يقدم تبريرًا لميله أو عدم ميله، وبالتالي يؤيد حكمه على قيمة العمل، وليست الأسباب دائمًا مبررات.

ومن الملاحظ أن أية تجربة يمر بها الإنسان لا بد أن تكون لها أسباب، فمهما كانت سذاجة التجربة الجمالية وسطحيتها، فإن من الممكن تفسيرها سببيًّا، أي تقديم أسباب مثل سوء القراءة، والافتقار إلى المعرفة الوثيقة بالموضوع وانشغال المرء بذاته ... إلخ؛ «فالسبب» مقولة واسعة مختلطة. أما «المبررات» فهي أكثر تحدُّدًا بكثير، وبالمثل نجد في الأخلاق أن هناك أسبابًا لجميع الأفعال، ولكنا لا نجد مبررات إلا لتلك التي يوجد

[٥٨] فلسفة الفن، ص٢٩٠–٢٩١.

ما يبررها أخلاقيًّا. فنحن نسأل الشخص الذي ارتكب عملًا يتسم بالقسوة بلا داعٍ: «لم فعلت ذلك»؟ فيجيب «لأني غاضب». هذا هو سبب سلوكه، ولكنا في هذه الحالة نرد عليه قائلين وليس في هذا ما يبرر سلوكك على هذا النحو.

فلنتأمل حالة القارئ الذي يسيء فهم كلمات القصيدة، وبالتالي ينظر إلى القضية على أنها تقول شيئًا يختلف تمامًا عما تقوله بالفعل، ثم يشعر بعدم استمتاع جمالي. هذا القارئ يحاول الدفاع عن حكمه بالقول إن للقصيدة سمات كذا وكذا، وهي السمات التي يعزوها إليها خطأً، والتي تؤدي إلى عدم استمتاعه، ولكنه عندئذٍ لا يصف إلا أسباب حكمه السلبي؛ إذ إن الإشارة إلى هذه السمات ليست مبررًا للحكم السلبي، لأن هذه السمات ليست سمات أصيلة في العمل، إن القائم بالحكم يصف في هذه الحالة ذلك الشيء الذي لا يميل إليه، كما يقول دوكاس، وهو يذكر لنا سبب التجربة التي مر بها، ولكنه لا يبرر حكمه على العمل.

على أن دوكاس يستخدم لفظ «المبرر» بقدر من الاتساع يؤدي به إلى القضاء على التمييز الحاسم بين الأسباب والمبررات، ومن ثَم فإنه يقضي على إمكان تقديم المبررات، ويصبح ميدان التقدير الجمالي بأسره، كما يقول دوكاس، حالة من والفوضى anarchy.[٥٩] فليس ثمة سبيل إلى التمييز بين ما هو صحيح وما هو غير صحيح، وما له مبرر وما ليس له مبرر.

إن بداية كل شيء ونهايته، في نظر دوكاس، هي ما يشعر به كل شخص، ولكن هذا غير كافٍ، كما يقول سانتيانا:

«فالذوق البحت يمكن أن يكون ذوقًا رديئًا، ما دام لا يتعلق بشيء إلا بالشعور العفوي ... ولا بد للشعور العفوي من أن يدعم ذاته بمبررات، ويجد سندًا له في العالم الكبير، وبعد أن يكون قد جمع بين الملاءمة Fitness وبين الصدق ... يكون قد اكتسب حق الحياة.»[٦٠]

وتكون الأحكام مفتقرة إلى «الملاءمة»، عندما يكون العمل قد أسيء تفسيره، أو يكون المدرك غير متعاطف جماليًّا. ولا تكتسب هذه الأحكام «ملاءمة» إلا عندما يستطيع من يصدرها أن يثبت أنه قد أدرك ما هو موجود في العمل بحق، واستجاب له.

---

[٥٩] المرجع نفسه، ص٢٨٨.

[٦٠] العقل في الفن Reason in Art، ص٢٠٧.

ومن الملاحظ أن دوكاس يتحدث عن «الذواقين أو الخبراء» بازدراء على وجه العموم؛ فهو، كما تذكر، المتحدث بلسان «الإنسان العادي غير المتخصص» في علم الجمال، ومن هنا فإنه يتصور هؤلاء الذواقين، على أنهم أدعياء يستخدمون عبارات رنانة معقدة عن الفن لإدخال الروع في قلوب غير المتخصصين، ومع ذلك فإن دوكاس يعترف في مواضع متعددة بأن بعض الناس لديهم بالفعل حساسية جمالية أعظم مما لدى بعضهم الآخر، وهكذا يشير إلى أن أولئك الذين لا يستجيبون للبناء الشكلي للموسيقى «هم ببساطة أناس لا يسمعون الموسيقى، بل يسمعون عناصر موسيقية فقط».[٦١] ومن المؤكد أن هذا ينطوي ضمنًا على القول بأن بعض الناس، أي أولئك الذين «يسمعون الموسيقى بالفعل»، أقدر على الحكم على القيمة الجمالية من غيرهم، فكيف إذن يستطيع دوكاس أن يقول إنه «ليس ثمة رأي ثقة فيما يتعلق بجمال موضوع معين»؟[٦٢]

يبدو أن دوكاس لا يتصدى أبدًا لمواجهة هذه المشكلة؛ فعلى أساس تحليله «للرأي المتعلق بالجمال»، أي وصف ما شعر به المرء، يكون رأي المتحدث هو وحده «الرأي الثقة»، كما رأينا من قبل، غير أن هذا التحليل لحكم القيمة هو بعينه الذي يقابل الآن بالتحدي، وليس في استطاعة دوكاس أن يقتصر على تكرار فكرته الأساسية فحسب، بل يتعين عليه أن يقدم حجة لتأييدها، ويبدو أن حجته هي أنه حتى عندما يكون الخبير الذواقة أشد تعمقًا في العمل، فإن أحكامه لا تكون ملزمة لأي شخص غيره، وهي ليست «ملزمة» لأنها لا تستطيع أن تثبت جمال الموضوع لأولئك الذين لا يرون فيه أي جمال.[٦٣]

هذه، في أساسها، هي الحجة التي استخدمتها من قبل في نقد فكرة «إعطاء الدرجات».[٦٤] غير أن الذواقة، في الحالة التي نحن إزاءها الآن، ليس مجرد شخص يعطي درجات، ولا يقتصر على تعداد سمات العمل بطريقة آلية، فتبعًا لرأي دوكاس نفسه، كانت للذواقة خبرة جمالية، كما أن إدراكه كان نفاذًا، ولو استطاع شخص أن يدافع عن حكمه بأن يشير إلى سمات في العمل أدركها واستجاب لها، لكان عندئذٍ يقدم مبررات لقبول حكمه. وهذه هي الأحكام التي يصدرها ذوو الخبرة الواسعة، والذوق المدرب، وعلى ذلك فإن آراء هؤلاء الأخيرين «لها سلطتها ووزنها».

---

[٦١] فلسفة الفن، ٢٣٠، قارن أيضًا ص٢٧٨–٢٧٩.

[٦٢] انظر من قبل ص٦٢٢.

[٦٣] انظر من قبل ص١٢١.

[٦٤] انظر من قبل ص٦١٣–٦١٤.

ومع ذلك فإن دوكاس يؤكد أن الناس الآخرين لا يجدون لذة في هذه الأعمال نفسها. وهذا صحيح بطبيعة الحال. غير أن دوكاس يستدل، من هذه «الواقعة المجردة»، على أن حكم الذواقة ليس «ملزمًا» لهم. وهنا يبدو أن ثمة خلطًا وازدواجًا في معنى لفظ «ملزم»؛ فالأحكام المرتكزة على أساس متين «ملزمة» لنا بمعنى أن من واجبنا قبول أي تأكيد تدعمه مبررات قوية، ولكنها ليست «ملزمة» لنا بمعنى أننا يجب أن نمر بنفس التجربة التي مر بها من يصدر الحكم، فمن الجائز أن لدينا تفسيرًا آخر للعمل الفني، يظل مع ذلك تفسيرًا مشروعًا، أو من الجائز أننا لا نستطيع أن ننظر إلى العمل بنفس الطريقة؛ لأن حواسنا لم تبلغ القدر الكافي من الإرهاف، أو لأن تعاطفنا الانفعالي محدود، فكم منا يظل ينظر مبهورًا إلى آنية واحدة طوال ساعات متعددة ويستمتع بها، كما فعل روجر فراي Roger Fry؟ قليلون جدًّا، بالطبع؛ فقدرته المرهفة على التمييز أتاحت له أن يجد متعة كبيرة في خطوط الآنية وملمسها، ولما كان ناقدًا بارعًا، فقد تمكن من أن يصف تجربته هذه، وحتى لو لم نكن نشاركه تجربته أو نمر بها، فهل نحن على استعداد للقول إن حكمه على جمال الآنية لا يزيد في «إلزامه» عن حكم الهاوي البليد الإحساس؟

بل إننا في كثير من الأحيان نقبل بالفعل تقديرات لا تصف تجربتنا الخاصة، ولا نكون عندئذٍ مخادعين في مشاعرنا أو خاضعين للسلطة، كما يقول دوكاس.[٦٥] وهذه حقيقة هامة يغفلها دوكاس؛ فمن الممكن ألا نستمتع بالموضوع ونظل نقول إنه جيد من الوجهة الجمالية، ونفهم أسباب عدم استجابتنا له: إذ قد يكون لدينا نوع من العجز، أو هوى شخصي خاص، أو تحامل يحول بيننا وبين تذوق العمل (وأنا شخصيًّا أعتقد أنني كنت أستطيع أن أتذوق تصوير «بول كلي Paul Klee» لو كان طبعي أكثر مرحًا). عندئذٍ لا نقول إن «العمل قبيح»، على الرغم من أن لدينا مشاعر غير ممتعة، أي أننا لا ننظر إلى مشاعرنا المباشرة على أنها نهائية وحاسمة، كما يريد دوكاس، وإنما نعترف بالفارق بين مجرد الميل أو عدم الميل، وبين التقدير المرتكز على تفكير وتدبر.

وفي بعض الأحيان قد يحول تكويننا المزاجي بيننا وبين تذوق العمل. ويستطيع من يعرفون كتابات فورستر E. M. Forster وجيمس جويس James Joyce أن يدركوا بسهولة لماذا لم يكن فورستر يحب «يوليسيز Ulysses» لجويس، كما ينبئنا هو ذاته؛

[٦٥] انظر من قبل ص٦١٠.

فالعالم الذي يصوره جويس منطلق، سوقي، متساهل، يزدحم بأشخاص عاديين، كثيرًا ما يكونون متحررين من الكبت، أما فورستر فهو في رواياته ونقده يتبدى لنا شخصًا حريصًا على الرقة والتهذيب، وربما كان مفرطًا في الرقة إلى حد ما، بل ربما كان مفتقرًا إلى الحيوية إلى حد ما، ومن هنا فليس من السهل أن يتجاوب فورستر مع جويس، ومع ذلك فهو يدرك حدوده ويمتد بأنظاره إلى ما وراءها، ومن ثَم كان في استطاعته أن يدرك القيمة التي يتصف بها ذلك العمل الذي لم يشعر بتجاوب معه:

«كلما توسعت في قراءة جويس اضطررت إلى الاعتراف بعبقريته. إني لا أستطيع أبدًا أن أتذوقه، بل إني لأتصور أنه ليس عليَّ أن أحاول ذلك أبدًا. غير أني عندما أقرؤه أزداد تواضعًا.»

وأود الآن أن أصوغ هذا النقد الموجه إلى دوكاس على النحو الآتي: من حقائق التقدير الجمالي أننا نستطيع أن نقول — ونقول بالفعل — «س عمل جيد، ولكني لا أميل إليه»، ويكون لقولنا هذا معنًى، بل إني أود أن أضيف إلى ذلك أن من سمات الناقد الجيد أنه يستطيع أن يقول ذلك؛ إذ إنه يدرك عندئذٍ التمييز بين الشعور التلقائي والحكم المرتكز على مبررات. أما في نظرية دوكاس فنحن لا نستطيع أن نقول ذلك بطريقة لها معناها، ما دام القول إن «س عمل جيد» لا يعني أكثر ولا أقل من «أني أحبه».

وبعد كل ما قيل، سيظل هناك بطبيعة الحال نوع من الأشخاص الذين لا يود أحد منهم أن يتخلى عن الامتياز الذي منحه إياه دوكاس — وأعني به امتياز كونه «ملكًا ذا سلطة مطلقة، ولكن على نفسه فحسب، في عالم القيم الجمالية». مثل هذا الشخص لن يقبل أية أحكام لا تتمشى مع ما يميل إليه وما لا يميل إليه. فشعاره دائمًا هو «ربما لم أكن أعرف شيئًا عن الفن، ولكن أعرف ما أميل إليه» (وهناك قصة تُروى عن المصور ويسلر Whistler، هي أنه سمع ذات مرة سيدة تقول ذلك في معرض للفن في لندن، فعلَّق على ذلك ساخرًا «أجل يا سيدتي، وهذا بعينه ما تفعله البقرة»). فليس مما يستحق الفخر أن «يعرف المرء ما يحبه» إذا كان معنى هذا أنه «يحب ما يحبه» فحسب. وكما رأينا طوال مناقشتنا لدوكاس، فإن المدرك هو «الحَكم المعصوم من الخطأ» في هذا الميدان، غير أن هذا الحكم لن يكون له وزنه ما لم يكن «يعرف شيئًا عن الفن»، وما لم يكن ما «يعرفه» داخلًا في نطاق إدراكه الجمالي، ومؤديًا إلى حدوث فارق فيه، عندئذٍ يستطيع هذا الحكم أن يقدم مبررات تؤيد رأيه. وكثيرًا ما يكون أكثر الناس سذاجة

وأبعدهم عن الوعي العميق هو أكثرهم قطعية في آرائه. مثل هذا الشخص يرفض بعناد أن يعترف بأن حُكم شخص آخر أفضل من حُكمه، حتى لو ووجه بشواهد تثبت أن الآخر قد تأمل العمل بخبرة ومعرفة وتمييز أعظم.

ومع ذلك، فإن دوكاس يظل يدافع عن الشخص غير المتخصص، فيقول:

«إن ذوق شخص ما ... قد يكون بالفعل أكثر حساسية من ذوق شخص آخر بمعنى موضوعي هو أنه يستطيع أن يجد متعة أو عدم متعة نتيجة لفوارق في الموضوع لا وزن لها في نظر الشخص الآخر. غير أن الأخير سيصف الأول في هذه الحالة بأنه «مفرط في التدقيق» و«متكلف» و«متأنق».»[٦٦]

ولكن، ما الذي تثبته هذه «الشتائم»؟ إن دوكاس ذاته يعترف بتلك الحقيقة التي لا سبيل إلى الشك فيها، وهي أن بعض المدركين أكثر وعيًا من بعضهم الآخر وإذن فبعض الآراء التي تقال عن قيمة العمل الفني أفضل من بعضها الآخر، وهذا ما يمكن إثباته بتحليل السمات الموضوعية للعمل، وعلى الرغم من هذا كله، فإن الرجل غير المتخصص يظل يتمسك بآرائه المحدودة الأفق، التي لا ترتكز على فهم عميق، ويوجه إلى الشخص الحساس «شتائم»، فما الذي يثبته هذا سوى أن «المسألة فوضى»، كما يقول التعبير الشائع؟

الواقع أن دوكاس، ردًّا منه على التحذلق ونزعة السلطة في الفن، يريد أن يحافظ على حريتنا في أن نكون «أمناء، أقوياء، لا نخجل»[٦٧] في آرائنا الجمالية، ولكن هل تظل الحرية التي يكون فيها «كل شيء مباحًا»، والتي تكون فيها، على حد تعبير دوكاس نفسه عن نظريته، في حالة «فوضى»، هل تظل هذه حرية جديرة باسمها؟

(٣) النسبية الموضوعية

لقد انتقلت حركة الديالكتيك بين القطبين الموضوعي والذاتي للتقدير.

فإذا ما سرت إلى آخر الشوط نحو القطب الموضوعي، وحاولت أن تحكم على العمل «في ذاته»، كنت تتجاهل التجربة الجمالية تمامًا. وفي استطاعتك عندئذٍ، بتطبيق معايير

[٦٦] أنت، والفن، والنقاد، ص١٢١.

[٦٧] فلسفة الفن، ص٣٠٥.

معينة للقيمة، أن تصدر أحكامًا «صحيحة» عن العمل، ولكن هذا لا يعدو أن يكون «إعطاء للدرجات» بطريقة آلية. وكثيرًا ما يكون أمرًا واهي الصلة بما يشعر به الناس فعلًا خلال التأمل الجمالي. أما إذا أهاب صاحب النظرية الموضوعية بالتجربة لتأييد الحكم، فإنه عندئذٍ يرى أن هناك حدسًا واحدًا بالعمل هو وحده «الصحيح»، أو ينتهي به الأمر، مثل جود، إلى موقف الشك.

وكما رأينا من قبل، فإن هذا الرأي يواجه صعوبات نظرية كبيرة. ومن هنا فإن الخطوة التالية في الحركة الديالكتيكية هي الانتقال إلى القطب السلبي؛ فكل شيء يتوقف على ما يشعر به الناس فعلًا خلال التجربة الجمالية، بل إن هذا هو كل ما في التقدير — أعني كونه وصفًا لما نميل إليه أو لا نميل إليه. غير أن جميع أحكام القيم تبعًا للنظرية الذاتية لها نفس الوزن، ولا يستطيع المرء تقديم مبررات تؤيد حكمًا ما، أما «الذوق السليم» فإنه يصبح مجرد تفضيل ذاتي أو حذلقة اجتماعية.

أما النظرية الثالثة، وهي نظرية النسبية الموضوعية objective relativism فتتجنب المضي إلى أي موقف متطرف من هذين، وتحاول السير في طريق وسط بين «القيم المطلقة الخيالية في النظرية الموضوعية والتفضيلات المفتقرة إلى المسئولية في النظرية الذاتية».[٦٨] فصاحب النظرية النسبية الموضوعية يؤمن بأنه يستطيع تفسير وتعليل عدد من الوقائع المتعلقة بالتقدير الفني، يفوق ما تستطيع تفسيره أي من النظريتين المتعارضتَين.

وهو ينتفع من النتائج الإيجابية التي تصل إليها كل من النظريتين، ولكنه مع ذلك ينكر أن تكون نظريته مجرد تلفيق لأفكار مستعارة، فهو يرى أن النسبية (وهو الاسم الذي سوف أستخدمه من آنٍ لآخر بدلًا من «النسبية الموضوعية»)، «هي موقف مميز يختلف أساسًا عن النظرية الذاتية والنظرية المطلقة».[٦٩] بل إنه لو كانت النسبية مجرد جمع بين النظريتين الأخريين، لكان موقفها ميئوسًا منه منذ البداية؛ ذلك لأن الأفكار الأساسية في النظرية الموضوعية والنظرية الذاتية متناقضة منطقيًّا كلٌّ مع الأخرى. فلا بد إذن أن يكون أي رأي يحاول التوفيق بينهما غير متسق في داخله، وبالتالي يكون فيه ضعف يقضي عليه.

---

[٦٨] هيل: أفكار جديدة في علم الجمال، ص١٢٥.

[٦٩] هيل: «النسبية مرة أخرى Relativism Again» في كتاب فيفاس وكريجر المشار إليه من قبل، ص٤٤٥.

وقد ترى، بعد أن تدرس النظرية النسبية، أن هذه النظرية تنجو من هذا المصير، ولكن حتى لو كان الأمر كذلك، فإن أية نظرية تحاول التوسط بين الأضداد الفلسفية المتطرفة تتعرض لخطر ألا تصبح «موقفًا متميزًا». وكثيرًا ما تكون مثل هذه النظرية غير مستقرة في تركيبها الباطن؛ فهي تبدو متأرجحة بين طرف وآخر، وتتحرك إلى أحد القطبين عندما تحاول مواجهة صعوبة من نوع ما، ثم تتحرك إلى القطب الآخر عندما تحاول مواجهة مشكلة من نوع آخر، والواقع أنك، أثناء قراءتك هذا الجزء، قد تجد نفسك تقول مرة: «أليست النسبية هي ذاتها النظرية الموضوعية تحت اسم آخر؟» على حين تقول مرة أخرى «أليست هذه نوعًا غير ظاهر من النظرية الذاتية؟»

وفضلًا عن ذلك فإن النسبية، شأنها شأن معظم المواقف الفلسفية الوسطى، أعقد من النظريات الأسبق منها؛ فهي تحاول أن تكون أكثر تحررًا وشمولًا من النظريتين الموضوعية والذاتية معًا، وهما النظريتان اللتان تعدهما أضيق مما ينبغي؛ فالنظريتان الأخريان «تسلكان الطريق السهل». وهما تفرطان في تبسيط التقدير، إذ تجعله النظرية الموضوعية مجرد «إعطاء للدرجات» أو حدس، على حين أن النظرية الذاتية تجعله مجرد ما يشعر به أي شخص، أما النسبية فلديها جهاز معقد من المفاهيم. ويذهب صاحب هذه النظرية إلى أننا نحتاج إلى كل هذه المفاهيم، لكي نوفي وقائع التقدير والنقد حقها.

تبدأ النسبية الموضوعية من حيث تبدأ النظرية الموضوعية، أي بالاعتقاد السائد في موقفنا الطبيعي، بأن حكم القيمة يشير إلى الموضوع، لا إلى المتحدث، ولكن النسبي يعتقد، كصاحب النظرية الذاتية، أن القيمة ليست «مطلقة» أبدًا، أي أنه يؤمن بارتباطها بالتجربة البشرية، وإذن، فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل فإننا لا نستطيع اختبار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعي للعمل فحسب، وإذن فالنسبي يهيب بالاستجابة الجمالية، أي أنه يتساءل: هل يحب الناس بالفعل ذلك العمل الذي يقال عنه إنه «جيد»؟ ولكنه يود أن يتخلص من «فوضى» النزعة الذاتية، فهو يريد أن يتمكن من إثبات أن بعض التجارب أهم من بعضها الآخر في الحكم على العمل، وأن هناك فارقًا حقيقيًّا بين «الذوق السليم» و«الذوق الرديء».

ولو أخذنا في اعتبارنا الأهداف التي تسعى نظرية النسبية إلى تحقيقها، لكان من الضروري، كما لاحظنا من قبل، أن تكون النظرية معقدة إلى حد غير قليل. وقد قام الأستاذ ليويس C. I. Lewis منذ عهد قريب بعرض مفاهيمها بطريقة مفصلة.

فهو يميز في البداية بين القيمة التي هي خاصية للموضوع، والقيمة التي هي شعور لدى المدرك الجمالي. وهكذا فإن نظريته تتسع للعاملين: الموضوعي والذاتي معًا؛ فالتجربة التي نستمتع بمجرد ممارستها (سواء أسميناها تجربة «ممتعة» أم «مرضية» أم أي اسم آخر)،[٧٠] هي تجربة لقيمة باطنة intrinsie. «ولا يمكن أن يكون هناك شيء ذو قيمة باطنة إلا التجربة المباشرة، أي أنه لا يوجد موضوع له قيمة باطنة بالمعنى الصحيح».[٧١] فالأشياء لا تكون جيدة أو رديئة إلا إذا كانت تسبب استمتاعًا أو عدم استمتاع في تجربتنا، وعندما نشعر بقيمة باطنة، على نحو مباشر، عند إدراكنا موضوعًا ما، تكون لهذا الموضوع «قيمة كامنة inherent». فكل الموضوعات الجمالية لها قيمة كامنة.[٧٢]

وهذا يؤدي بنا إلى تعريف القيمة الجمالية، الذي تتميز به النظرية النسبية الموضوعية؛ فالقيمة الجمالية ليست سمة «مطلقة» أو شعورًا مباشرًا، وإنما هي صفة للموضوعات تتميز بأنها «إمكان» أو «قدرة» على إحداث تجارب لها قيمة باطنة.[٧٣] فالقيمة الجمالية سمة (علائقية relational). والتعريف يشير إلى التجربة الجمالية، وإذن فالقيمة الجمالية هي واحدة من السمات التي تنتمي إلى شيء معين نتيجة لما يفعله هذا الشيء عند اتصاله بكائن عضوي بشري؛ فالخبز «مُغذٍّ» نظرًا إلى تأثيراته في الجسم؛ والسيانيد «سام»، لنفس السبب، ولكن الخبز ليس مُغذيًا في ذاته، ولا السيانيد سام في ذاته.

ولكن هذا لا يعني أن السمة لا توجد إلا عندما يكون الموضوع على صلة فعلية بكائن بشري؛ فقطعة الخبز «مغذية» حتى حين لا تؤكل، وبالتالي حين لا تكون مغذية لأحد، وهذه هي الدلالة الكاملة لفكرة «الإمكان» أو «القدرة»؛ فالخبز يغذي لو أكل، وبالمثل فإن الموضوع الجمالي يحدث متعة جمالية لو تأمله أحد؛[٧٤] فالقوة أو الإمكان تظل في الموضوع حتى حين لا يكون عنصرًا في تجربة أحد، والخصائص الكيميائية

[٧٠] المرجع المذكور من قبل، ص٤٠٣ وما يليها.

[٧١] المرجع نفسه، ص٣٨٧؛ قارن أيضًا ص٤٠٧.

[٧٢] المرجع نفسه، ص٣٩١-٣٩٢، ٤٣٢-٤٣٤.

[٧٣] المرجع نفسه، ص٤٥٨.

[٧٤] المرجع نفسه، ص٤٥٨.

للخبز، التي يكون بفضلها مُغذيًا، وكذلك السمات الشكلية وغيرها من سمات العمل الفني، التي يعطينا بفضلها متعة جمالية، هذه السمات موجودة «في» الموضوع.

وفي هذا الصدد، تكون النظرية النسبية قريبة من النظرية الموضوعية، فهناك موضوع ثابت له سمات دائمة، وهذه السمات يمكن اختبارها ومعرفتها على نحو مشترك بين الناس، وعلى ذلك فإن لنا الحق في أن نقول عن الطلاب الذين تحدث عنهم رتشاردز في كتابه «النقد العملي» أنهم «أساءوا تفسير» «العمل» أو «أساءوا فهمه».

ومع ذلك فإن الدليل الوحيد على أن العمل ينطوي على إمكان القيمة هو أنه يحدث بالفعل متعة يشعر بها شخص ما في تجربته الجمالية، أو على حد تعبير ليويس، فإن الدليل الوحيد على «القيمة الكامنة» هو «القيمة الباطنة»، ولكن لنفترض أن نفس العمل يحدث استجابات مختلفة في أناس مختلفين، وهو أمر صحيح قطعًا، فهل تتصف تجربة كل مدرك بنفس الأهمية في قدرتها على تحديد قيمة العمل؟ إذا كان العمل «س» يُحدث لذة في «أ»، ولكنه لا يُحدث لذة في «ب»، فهل هو يتصف «بقيمة كامنة»؟ وما الدليل — إنْ كان ثمة دليل — على أن العمل لديه «إمكان» توليد قيمة؟ وما الذي يمنعنا من أن ننتهي إلى أنه «لا مشاحة في الأذواق»؟

إن ليويس، مع ذلك، «لا يود أن يضع التقديرات التي يضعها الأحمق في حمله على قدم المساواة مع الحكيم في حكمته».[٧٥] وهو بالتالي يميز بين أنواع مختلفة من حكم القيمة:

(١) هناك أولًا الوصف الشخصي الذي يصف به المتحدث مشاعره خلال التجربة الجمالية، مثل: لقد أحببت هذا ... ذلك بالطبع هو الحكم الذي يحتل موقعًا مركزيًّا في نظرية دوكاس، وهو يرى، مثل دوكاس، أن المتحدث لا يمكن أن يكون مخطئًا في إصداره لحكمه (ما لم يخطئ في استخدام الألفاظ التي يصف بها مشاعره).[٧٦] ولكن على حين أن دوكاس يقصر تقديره على هذا الوصف للمشاعر، فإن ليويس ينبهنا إلى:

(٢) نوع آخر من الحكم، هو «أهم أنواع التقدير وأكثرها شيوعًا».[٧٧] ذلك هو الحكم الذي يعزو قيمة إلى الموضوع؛ فهو لا يقول «أنا أحب هذا.» بل يقول «إنه

---

[٧٥] المرجع نفسه، ص٣٩٧.

[٧٦] المرجع نفسه، ص٣٧٤–٣٧٥، ٣٧٧، ٤٠٧.

[٧٧] المرجع نفسه، ص٣٧٥.

جميل.» ولما كان الجمال قدرة على إثارة تجربة القيمة الباطنة، فإن هذا الحكم يقوم بتنبؤ تجريبي؛ فهو يتنبأ بأنه إذا أدرك مشاهدون آخرون العمل إدراكًا جماليًّا، فعندئذٍ سيشعرون بمتعة جمالية، هذا التنبؤ، شأنه شأن أي تنبؤ تجريبي آخر، يمكن أن يتضح أنه خطأ، ومن هنا فإنه، على خلاف الوصف الشخصي (رقم ١)، ليس معصومًا من الخطأ. ويطلق ليويس على هذا الحكم اسم «غير المنتهي non-terminating»[٧٨] ما دام لا يوجد حد لعدد التجارب التي يمكن أن تحققه؛ فمن الممكن أن تؤيده شواهد هائلة العدد، كما هي الحال عندما يتحقق التنبؤ في تجربة عدد كبير من المشاهدين، ولكن الحكم لا يصل أبدًا إلى اليقين، فسيظل من الممكن دائمًا أن تكذبه شواهد أخرى.

وهنا يفترق طريقَا النظرية النسبية والنظرية الموضوعية؛ فمعظم القائلين بالنظرية الموضوعية (ولكن ليس كلهم، بدليل ما يقوله فيفاس مثلًا) يذهبون إلى أن حكم القيمة يقيني؛ فحقيقته يمكن أن تعرف على نوع قاطع بالحدس أو «إعطاء الدرجات». أما إذا لم يكن صاحب النظرية الموضوعية يؤمن بالإمكان الوصول إلى اليقين، فإنه يتشبث به بوصفه مثلًا أعلى. أما ليويس فيجعل عملية اختبار الحكم عملية مفتوحة الطرف على الدوام؛ فاليقين ليس ممكنًا نظريًّا ولا عمليًّا، والحكم الجمالي، شأنه شأن كل معرفة تجريبية، لا يزيد عن كونه احتماليًّا فحسب.

ولكن ماذا يحدث لمشكلة اختلاف الاستجابات للعمل الواحد؟ إن رد ليويس على هذه المشكلة هو: إن الوصف الشخصي (رقم ١) ليس على الدوام دليلًا موثوقًا منه على صحة حكم القيمة (رقم ٢)؛ «فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية للمرة الأولى ... لا يمكن أن نكون مخطئين فيما يتعلق باستمتاعنا الراهن بها، أو بما قد نشعر به من عدم اكتراث بها أو عدم ميل إليها، غير أن أية نتيجة نتوصل إليها من هذا عن تلك القطعة الموسيقية ... بوصفها مصدرًا مستمرًّا للاستمتاع أو عدم الاستمتاع الممكن؛ قد يتضح فيما بعد خطؤها».[٧٩] قد ينظر شخص معين إلى شيء ويراه أحمر؛ فالشيء يبدو له، أحمر بحق، ولكن الشيء قد لا يكون أحيانًا «أحمر حقًّا»، بل إنه بدَا له أحمر فحسب، لأن الرجل مصاب بعمى الألوان، أو لأن حالة الإضاءة سيئة ... إلخ.[٨٠] فإذا زعم أنه

---

[٧٨] المرجع نفسه، ص٣٧٥–٣٧٦. وقد حذفنا من هذا العرض مقولة «الحكم المنتهي» عند ليويس.

[٧٩] المرجع نفسه، ص٤١٠؛ قارن أيضًا ص٤٥٧.

[٨٠] المرجع نفسه، ص٣٩٢، هامش رقم ٤.

«أحمر بحق»، فإن تجربة المشاهدين الآخرين، الذين يتمتعون بإبصار أفضل ويبصرون من خلال إضاءة سليمة ... إلخ، ستكذب حكمه. وهكذا الحال في الإدراك الجمالي؛ «فقد نحب صورة معينة مؤقتًا لأنها موضوعة في ضوء خافت يخفي رسمها السيئ أو ألوانها الفجة».[81] أو قد تكون لدى المشاهد ميول شخصية تشوه إدراكه، وهنا أيضًا لا يمدنا الوصف الشخصي بأساس متين لحكم القيمة؛ ففي استطاعتنا أن نقدم أسبابًا للقول إن الصورة «رديئة حقًّا»، إذ «تشير عندئذٍ إلى السمات المادية القابلة للملاحظة في التصوير من جهة، وإلى المبادئ العامة للفن التصويري من جهة أخرى».[82] كذلك فإننا نأخذ في اعتبارنا «قدرات الإدراك التي يشارك فيها البشر عامة.[83] وعن طريق أخذ الظروف الموضوعية والذاتية للإدراك بعين الاعتبار، نستطيع أن نتنبأ بتأثير الصورة في المشاهدين الذين سيرونها في المستقبل، على نحو أفضل مما يتنبأ به الشخص الذي شاهد الصورة في ضوء سيئ أو من خلال تحيزات شخصية واضحة.

وقد يحدث في بعض الأحيان أن يتمكن شخص معين من أن يقوم هو ذاته «بتعويض»[84] تأثير سماته الشخصية الغريبة أو نواحي القصور فيه. فكما أن المصاب بعمى الألوان، الذي يعلم أنه مصاب بعمى الألوان، يستطيع اتخاذ التدابير اللازمة التي يعدل بها إدراكه عندما يرى الإشارات الضوئية في الطريق، فكذلك يستطيع المشاهد الجمالي أن يميز بين استجابته الشخصية وبين القيمة الكامنة في العمل؛ ففي استطاعته أن يقول «لست أحب هذا العمل ولكنه جيد» ويكون لكلامه هذا معنًى، وعندئذٍ فإن النصف الثاني من عبارته، وهو الحكم «غير المنتهي» يمكن أن يكون تنبؤًا موثوقًا منه بأن الآخرين سيحبون العمل.

وقد استخدم الأستاذ هيل B. C. Heyl بدوره مفاهيم النظرية النسبية الموضوعية، ولكنه يطبقها على مشكلات تقدير الفن على وجه التخصيص. ولذا فسوف نبحث آراءه لكي تكون فيها تكملة لآراء ليويس.

[81] المرجع نفسه، ص٤١٠.

[82] المرجع نفسه، ص٤١١.

[83] المرجع نفسه، ص٤١٦.

[84] المرجع نفسه، ص٤٢٠–٤٢٢.

إن القيمة الجمالية، تبعًا لنظرية النسبية، هي — كما رأينا من قبل — سمة «علائقية»، فلا يمكن وصف الشيء بأن له قيمة إلا نظرًا إلى اتصاله بالمشاهد، ولكن مجرد إدخال المشاهد يؤدي إلى أن تصبح القيم قابلة للتغير إلى أبعد حد؛ فهي، كما يقول هيل، «تتوقف إلى حد هام على ثقافة المرء وبيئته، وعلى مزاجه وتجربته».[٨٥] وهكذا فإن العمل الفني الواحد يمكن أن يُفسَّر على أنحاء متباينة، كما تستخدم معايير متباينة من أجل تقديره.

وعلى حين أن ليويس يقلل من أهمية هذه الحقيقة الهامة في مجال النقد الفني، فإن هيل يؤكدها، وهو يحاول أن يفسح لها مكانًا في نظرية النسبية.

إن هيل، على خلاف أصحاب النظرية الموضوعية، لا يريد القول إن هناك معيارًا واحدًا هو وحده المشروع، وبالتالي إن هناك حكمًا واحدًا هو وحده الصحيح. «فمن الممكن أن يستجيب أشخاص مختلفون، وإن كانوا متماثلين في الحساسية، بطرق مختلفة للموسيقى … وبالتالي فإن هناك مبررًا لأكثر من موقف نقدي واحد».[٨٦] والواقع أن تاريخ النقد الفني يشهد بظهور تقديرات متعددة للعمل الواحد، نتيجة لاختلاف المستويات الحضارية، ولاختلاف مستوى المعلومات المتعلقة بالعمل، ولتباين طريقة النظر إليه … إلخ، «(إن النسبية) تقبل التنوع الزاخر للعمليات النقدية».[٨٧] وإنه لمن الجمود التام في الرأي أن يقال إن ثمة معيارًا واحدًا هو وحده الصحيح؛[٨٨] «فهناك عدد من المبادئ الفنية الرفيعة بحق، والتي هي مع ذلك متعارضة، ظهرت نتيجة للتجربة الحساسة المدربة، وللبحث الفكري، والاستعداد الحضاري، ولا يمكن إصدار حكم قاطع يفاضل بين هذه المبادئ بعضها وبعض».[٨٩]

إن أي حكم منفرد لا يمكن أن يكون «ملزمًا» للآخرين إلا إذا كانوا يشبهون الناقد في تكوينهم، فلا بد أن يشاركوه «أوجه الشبه الأساسية في مزاجهم وتعليمهم

---

[٨٥] «النسبية مرة أخرى Relativism Again» ص٤٤٠.

[٨٦] «اتجاهات جديدة New Bearings»، ص١٤٠.

[٨٧] برنارد هيل: «أسباب الناقد» (مقال).

The Critic’s Reasons J, of Ae, & Art. Cr., XVI (1957), p. 178.

[٨٨] برنارد هيل «النزعة المطلقة عند ليفيس» (مقال).

“The Absolutism of F. R Leavis,” Ibid., XIII (1954), pp. 249–255.

[٨٩] «اتجاهات جديدة»، ص١٣٥–١٣٦، قارن أيضًا «النسبية مرة أخرى»، ص٤٤٣.

وبيئتهم».[٩٠] وعلى ذلك فإن الأحكام النقدية لا تكون، بوجه عام، مُلزِمة إلا لأولئك الذين يعيشون في نفس العصر الحضاري، ومع ذلك فلا بد أن يحترم الناقد، بتسامح، أولئك الذين لا يشبهونه، وبالتالي يصدرون أحكامًا مختلفة.

غير أن هيل، على خلاف أنصار النظرية الذاتية، لا يرى أن جميع الأحكام متساوية في صحتها؛ فهو، مثل ليويس، لا يعتقد أن مجرد الميل أو عدم الميل كافٍ للتقدير، بل لا بد أن يضاف إلى ذلك تحليل متعمق للعمل وتفكير فيه، وهناك أفراد معينون هم وحدهم الذين يمكنهم أن يصدروا أحكامًا موثوقة منها عن العمل الفني.

وهناك صفات معينة لا بد أن تتوافر في المرء لكي يستحق أن يكون ناقدًا، وهي تشمل: (١) «حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه».[٩١] (٢) خبرة واسعة في الفنون. (٣) معرفة واسعة عن الفن في مجال الفن وغيره من المجالات. (٤) القدرة على الشعور عن وعي بنزواته الشخصية غير المألوفة، وتأثيرها في حكمه. (٥) «مذهبًا نقديًّا يقدم أساسًا نظريًّا مرضيًا للتقديرات الفنية»[٩٢] في كل هذه النواحي يوجد مجال لتنمية الذوق وزيادة إرهافه، فليس «الذوق السليم»، كما يقول دوكاس، مسألة تفضيل شخصي اعتباطي فحسب، بل إن في استطاعتنا أن نثبت أن الشخص يتصف بالصفات التي عددناها الآن، أو لا يتصف بها، بطريقة تجريبية.

أما في الطرف الموضوعي، فإن بعض الأحكام تكون أصح من بعضها الآخر لأنها أكثر اتصالًا بالعمل موضوع الحكم، فمن الواجب ألا نطبق معايير القيمة التي تخرج عن أهم ما في الموضوع، من الوجهة الجمالية؛ فالشخص الذي يحكم على لوحة «مجردة» أو «غير موضوعية» على أساس التشابه الحرفي مع التجربة المعتادة، يستخدم معيارًا غير سليم. وبالمثل فإن «الإشادة بمزايا الفن الصيني على أساس المعايير الغربية، أو الإشادة بمزايا الفن الغربي على أساس المعايير الصينية، هو أمر بعيد عن الحكمة حقًّا».[٩٣]

ومن هنا فإن هيل يؤكد أن النظرية النسبية «لا تعني قطعًا أن أي معيار يعادل الآخر في الجودة».[٩٤] بل إن في استطاعة القائل بهذه النظرية أن يقبل عدة معايير

[٩٠] المرجع نفسه، ص١٣٧.

[٩١] المرجع نفسه، ص٩٢.

[٩٢] المرجع نفسه، ص٩٣.

[٩٣] المرجع نفسه، ص١٤٧.

[٩٤] المرجع نفسه، ص١٤٣.

متباينة، حتى على الرغم من كونها متعارضة فيما بينها. ولكن «الناقد الكفء ... قد يصدر حكمًا قاطعًا على الأحكام الأقل مرتبة، التي تصدر بناء على تجربة فجة غير مدربة، وعلى حدس متعجل، وجهل ثقافي ... فإذا افترض القائل بالنظرية النسبية ... أن هناك عددًا من الأنواع الأفضل من الناس، فإنه يفترض أيضًا أن بعض الأذهان أدق من بعضها الآخر، أي أذكى منها، وأكثر تعمقًا، وحساسية، وترتيبًا».[٩٥]

إن النظرية النسبية تحاول الخروج من الطريق المسدود الذي تنتهي إليه النظرية الموضوعية، والتخلص من «فوضى» النظرية الذاتية. فالقائل بهذه النظرية يؤمن بأن نظريته مستقرة متوازنة، تربط بين القيمة والتقدير وبين ما يمر بتجربة الناس الفعلية في لحظاتهم الجمالية، ومع ذلك فإنها تحاول الاحتفاظ بالاعتقاد السائد في الموقف الطبيعي، وهو أن بعض من يصدرون الأحكام يتحدثون بسلطة أعظم من سلطة البعض الآخر.

وتظهر قوة النظرية النسبية بوضوح في معالجتها للاختلاف حول القيم؛ ذلك لأنها لا تحاول أن تتجاهل أو تخفي تلك الحقيقة المعروفة، القائلة إن الأشخاص المختلفين والأعمار المختلفة تكون لهم أحكام متباينة على العمل الواحد، بل إن القائل بالنظرية النسبية «يقبل» هذه الحقيقة، كما يقول هيل، غير أنه يحاول أن يجعل الاختلاف أمرًا معقولًا ومفهومًا؛ فالتعريف الأساسي «للقيمة الجمالية» يؤكد أهمية المشاهد، ولما كانت هناك فوارق في التدريب، والتكوين الثقافي، وما إلى ذلك، بين مختلف المشاهدين، فلا بد أن يقدموا للعمل الواحد تفسيرات مختلفة، فهم «يهيئون» أنفسهم للاستجابة بطرق متباينة، وهكذا ينصبُّ الاهتمام في العمل على مواضع مختلفة، وتكون للرموز معانٍ مختلفة، تبعًا لنوع التفسير، وقد لا يكون للعمل أي معنًى رمزي على الإطلاق في بعض التفسيرات، وهكذا دواليك.

وإذن فهناك قدر كبير مما يبدو «اختلافًا» ليس في حقيقة الأمر اختلافًا على الإطلاق؛ فكثيرًا ما تتباين التفسيرات إلى حد أن الأحكام التي تصدر تكون منصبة على أعمال مختلفة بالمعنى الصحيح، أو قد يوجه الانتباه إلى جوانب مختلفة في العمل؛ فالنظرية النسبية تدفعنا دائمًا إلى تجاوز التصريح اللفظي البحت «س جميل» أو «س ليس جميلًا»،

[٩٥] المرجع نفسه، ص١٤٣.

بل إن من واجب الناقد أن يعمل دائمًا على إيضاح تفسيره للعمل، وبالتالي معاييره في التقدير.

ويكون التفسير مشروعًا عندما يكون منصبًّا على ما ينتمي حقيقة إلى العمل، ومن الواجب أن يكون محكم الترابط، وألا يتجاهل السمات البارزة للعمل: كما يجب أن يكون متعاطفًا مع الغرض الجمالي للعمل. ولو استطاع الهاوي غير المدرب أن يعبر عن موقفه من العمل بالكلمات — وهو ما لا يستطيع أن يفعله دائمًا — لأدركنا لماذا لا تكون لحكمه سلطة؛ إذ يتضح أن قدرًا كبيرًا مما ينطوي عليه. العمل «يفوته»، وأنه أخفق في الوصول إلى دلالته الجمالية. وهكذا فإن الضحالة الانفعالية، والافتقار إلى المعرفة الوثيقة بالعمل، والجهل — كل هذه العوامل قد تؤدي بالهاوي إلى إصدار حكم يختلف عن حكم الشخص المدرب الحساس. غير أن الحكمين لا «يختلفان» إلا لفظيًّا، لأنهما «يريان»، أشياء مختلفة، وبالتالي يحكمان على أشياء مختلفة.

وإذن فالنسبية تجعل للاختلاف أساسًا تجريبيًّا، والوصول إلى حل للاختلاف هو في نظرها مسألة تتعلق بتقديم الأدلة المناسبة. فنحن نختبر مشروعية تفسير ما عن طريق فحص العمل، ونختبر مزايا القائم بإصدار الحكم على العمل عن طريق المعايير التي نبه إليها «هيل»، ونحن لا نثني على شخص ما بوصفه «ناقدًا جيدًا» لمجرد كوننا نحب ما يحب؛ إذ إن كونه ناقدًا صالحًا لهذا العمل أو غير صالح هو، كما يقول فيلسوف القرن الثامن عشر، ديفد هيوم، «(مسألة) واقع، لا عاطفة».[٩٦]

فعندما يكون الخلاف بين شخص ناقص المعلومات، مفتقرًا إلى القدرة على التمييز، وبين شخص خبير عميق الإدراك، يكون من الممكن إثبات أن الأول يصدر «بالفعل» أحكامًا من مرتبة أدنى. ولو كان أمينًا، لوجد لزامًا عليه أن يقول في كثير من الأحيان: «عجبًا! إني لم أرَ ذلك.» أو «إني في حاجة إلى وقت أطول لأعرف المزيد عن العمل». وهذه هي الطريقة التي تبدأ بها «تربية الذوق». أما عندما يقوم الخلاف بين شخصين تتشابه تجربتهما ودقة إحساسهما ... إلخ، في عمومها، فإن تسوية الخلاف تصبح أمرًا أكثر تعقيدًا، فلا بد أولًا من إثبات أنهما يفسران العمل ويحكمان عليه بنفس الطريقة؛

---

[٩٦] ديفد هيوم: «في معيار الذوق On the Standard of Taste»

في كتاب: دراسات أخلاقية وسياسية وأدبية، الجزء الأول، ص٢٧٩.

Essays, Moral, Political, Literary, ed. Green & Grose (London, Longmans, Green, 1898).

فحتى في هذه الحالة، قد يكون الخلاف في حقيقته أقل مما يبدو لأول وهلة، وهنا أيضًا ينبغي الالتجاء إلى الشواهد التجريبية، فهل لاحظ «أ» هذا العنصر التفصيلي الذي يحدث فارقًا في الدلالة التعبيرية للعمل؟ وهل رأى «ب» كيف أن صورة معينة تتكرر هنا؟ إن تحليل العمل مهمة طويلة وشاقة. والأعمال الفنية شديدة الثراء والتعقيد. ولا شك أننا نخطئ لو اعتقدنا أن ثمة طريقًا سهلًا إلى البت في النزاع. غير أن هناك بالفعل سمات موضوعية في العمل، هي التي ينبغي الإهابة بها. ففي استطاعة «أ» أن يجعل «ب» «يرى ما لم يكن قد رآه من قبل»، كما أن في استطاعة «ب» أن يقوم بالأمر نفسه بالنسبة إلى «أ». وعلى هذا النحو يمكن أن يتلاقيا في أحكامهما، فمن الحقائق الواضحة بالنسبة إلى تجربتنا أن مواقفنا وأحكامنا يمكن أن تتغير بدراسة ما ينطوي عليه العمل.

ولكن ماذا نقول عن نوع «الاختلاف» الذي يقدم فيه «أ» و«ب» تفسيرات مختلفة للعمل؟ في هذه الحالة بدورها يمكن تضييق الشقة بين الاثنين. ففي بعض الحالات على الأقل يمكن الجمع بين التفسيرين في «قراءة» واحدة مترابطة للعمل، وعندئذٍ يكون هذا التفسير الجديد أكثر ثراء من التفسيرين الأصليين، ويكون مرتكزًا على عناصر أكثر في العمل نفسه، وهكذا فإن تذوق «موسيقى» قصيدة قد يزداد عمقًا عن طريق تذوق «حقيقة» القصيدة. أو قد يكون من الممكن «تطعيم» القيم التشكيلية للوحة معينة بقيم الموضوع الذي تصوره.

على أن ذلك لا يكون ممكنًا في كثير من الأحيان؛ فقد يختلف تفسيران أو أكثر، كل عن الآخر، إلى حد يستحيل معه الجمع بينهما في تجربة واحدة؛ فكل تفسير يقتضي «استعدادًا» إدراكيًّا معينًا نحو العمل، وهو يوجه الانتباه إلى بعض السمات في العمل، لا إلى بعضها الآخر؛ وهو يجد في العمل «روحًا» أو نغمة معينة. وفي كل هذه النواحي. قد يكون التفسيران متعارضَين مثل هذه التفسيرات تطالب المشاهد بأمور مختلفة كل الاختلاف، وتكشف عن قيم متباينة تمامًا في العمل.

إن رواية فرانتس كافكا «القلعة» هي عمل شديد المراوغة والغموض، ليس له معنًى واضح مباشر. وعلى الرغم من أن كل جزء معين في القصة يتصف بالعينية والواقعية، فإن دلالة العمل الكامل ليست مما يسهل الوصول إليه. وقد تعرضت «القلعة» لعدد كبير من التفسيرات، فقدم النقاد المختلفون وصفًا لكافكا بأنه «الباحث الدائب الأسيان عن الحقيقة؛ والمدافع المخطئ عن موقف ديني باطل؛ والفاضح الصريح لحماقة التصوف

بجميع أنواعه، والمتهكم الواعي بأمثال هذه المعتقدات».[٩٧] على أن المرء لا يستطيع أن يضم جميع هذه «القراءات» سويًّا في إدراك واحد للعمل؛ فهي مضادة بعضها لبعض، وفي استطاعتنا أن نقرأ كافكا على أنه متحدث مخلص أمين باسم الأماني الإنسانية، أو نقرؤه على أنه متهكم ساخر، ولكن كيف نقرؤه على أنه كلاهما معًا؟ إن اللهجة التعبيرية للعمل تكون مختلفة كل الاختلاف في كلتا الحالتين، وبالتالي تختلف الدلالة التي نعزوها إلى حوادث القصة، وإذن فستكون الاستجابات التي نشعر بها في هذه الحالة مختلفة.

وعند هذه النقطة، نصل إلى الفكرة التي قد تكون أهم ما وصلت إليه النظرية النسبية؛ ذلك لأن هذه النظرية تعلمنا ألَّا نسأل «ولكن ما هو التفسير الصحيح للقصة؟» فالأعمال الفنية لا متناهية التعقيد. وهي، حسب تعبير «بوس Boas»، «متعددة القيم multivalent»،[٩٨] أي إن فيها قيمة متعددة مختلفة، وأي تفسير يكون صحيحًا إذا كان يعطي المدرك نظرة متسقة إلى ما هو موجود موضوعيًّا في العمل. ولقد لاحظنا منذ قليل أن بعض التفسيرات تستوعب من العمل أكثر مما تستوعبه تفسيرات أخرى، وأن بعضها يثمر قيمًا جمالية أغنى من تلك التي يسفر عنها البعض الآخر، ولكن كثيرًا ما يحدث أن يقف تفسيران صائبان على قدم المساواة؛ فإن كان الأمر كذلك، فعندئذٍ لا ينبغي أن نبحث عن التفسير «الصحيح» الأوحد؛ فمثل هذا البحث عقيم، وكثيرًا ما ينتهي إلى حكم قطعي جازم. وإذن، فبدلًا من أن نحاول معاوضة كثرة التفسيرات، فإن من واجبنا أن نفيد منها، فعن طريق «قراءة» العمل بطرق مختلفة في المرات المختلفة، نستطيع أن نجد فيه قيمًا متعددة.

والناقد الجيد هو ذلك الذي يوضح تفسيره، وبالتالي الأسباب التي تجعله يقدر العمل على النحو الذي يقدره عليه، ومع ذلك فإنه يحرص أيضًا على احترام التفسيرات الأخرى إذا كانت مبنية على معرفة، وإحساس مرهف، وكانت موحدة، وهذا يظهر أوضح ما يكون في النقد الموسيقي؛ إذ إن الناقد في هذه الحالة يحكم عادة على طرق معينة في

---

[٩٧] رونالد جري: قلعة كافكا، ص١٠–١١.

Ronald Gray, Kafka's Castle (Cambridge U.P., 1956).

[٩٨] قارن جورج بوس: «مرشد للنقاد» ص٤٤ George Boas, A Primer for Critics (Johns Hopkins Press, 1937)؛ و«بيجاسوس بلا أجنحة» ص٦٣ Wingless Pegasus.

ومع ذلك فإن بوس يستخدم هذا اللفظ للدلالة على كلٍّ من القيم الجمالية والقيم الخارجية للعمل.

أداء أعمال فنية، وعلى ذلك فهو يصادف كثرة من «القراءات»، وعليه أن يعترف بأن كلًّا من هذه القراءات قد يكون صحيحًا «على طريقته الخاصة»، وهكذا نجد ناقدًا موسيقيًّا معاصرًا مشهورًا يقول عن أداء عازف للبيانو:

«... على الرغم من أني لا أشاركه تصوره للحركة (الأخيرة) — إذ إنني أشعر بأنها منسابة هادئة، على حين أنه لا يرى ذلك — فقد استمتعت بالأشياء الرائعة التي استخلصها منها وفقًا لتصوره الخاص، ولا سيما تلك الحيوية والقوة والمرح، التي وضعها في الحركة الأخيرة.»[٩٩]

وهكذا فإن النسبية الموضوعية تضيق، على أنحاء شتى، شقة الاختلاف حول القيم، وتبين كيف يمكن التغلب عليه. ومع ذلك فقد يظل هناك خلاف جذري في بعض الأحيان، بعد أن يكون التحليل النقدي وتقديم المبررات قد فعلا كل ما يمكنهما فعله، فقد يكون «أ» و«ب» متفقين على تفسير واحد للعمل، وقد تكون لهما نفس درجة المعرفة الوثيقة به ... إلخ ... إلخ، ومع ذلك يظل بينهما خلاف، إذ يقول «أ»: «ولكن ألا ترى كذا وكذا في العمل؟» فيرد «ب» قائلًا: «أجل، إني أراه، ولكني ما زلت لا أحبه» (وقد يقول هذه العبارة الأخيرة آسفًا، أو عن اقتناع).

والأرجح أن هذا النوع من الاختلاف أندر حدوثًا بكثير مما نعتقد؛ ففي أغلب الأحيان يتخذ الاختلاف تلك الصور التي ناقشناها الآن — أي أن يختلف الشخصان اللذان يصدران الحكم في رفاهة الحس ومقدار معرفة العمل، بحيث تكون لأحدهما معرفة تاريخية تفوق معرفة الآخر، أو يستخدمان تفسيرين مختلفين ... إلخ، ومع هذا كله، فهناك فروق أساسية في المزاج والشخصية بين البشر، ولا بد أن يؤدي هذا أحيانًا إلى اختلافات لا يمكن التغلب عليها. فإذا كان «ب» «ما زال غير مبالٍ إليه»، ففي استطاعته أن يحترم حكم «أ» لأنه مبني على حقائق في العمل، ولأنه يستخدم معايير صحيحة في التقدير ... إلخ، وكثيرًا ما يفهم «ب» تلك العوامل الداخلية التي يتصف بها، والتي تحول بينه وبين الاستمتاع بالعمل، فربما كانت لديه «نقطة ضعف» معينة، أو كان يتصف بعجز انفعالي، فإذا كان يعرف نفسه جيدًا، فسوف يعرف ذلك العجز، وإذا كان أمينًا، فسوف يعترف به؛ وإذا كان معقولًا، فسوف يقر بصحة حكم القيمة الذي

[٩٩] ب. هـ. هاجين: الموسيقى في الأمة.

B. H. Haggin, Music in the Nation (N. Y., William Sloane Associates, 1949) ص١٥٧.

لا يعبر عن مشاعره الخاصة، وإن كان يقدر قيمة العمل الفني بالفعل تقديرًا واعيًا له مبرراته القوية.

إن من المحال أن يكون أي شخص متحررًا تمامًا في أذواقه، فنحن نتجاوب مع أشياء معينة، ولا نتجاوب مع أشياء أخرى. والقدرات الانفعالية، والاتجاهات الذهنية، التي تتيح لنا أن نتجاوب مع نوع معين من الفن، تحول بيننا وبين تذوق نوع آخر، بل إننا في الواقع نشك كثيرًا في الشخص الذي «يحب كل شيء»؛ فالأرجح أن مثل هذا الشخص لا تتوافر لديه حساسية بالنسبة إلى الطبيعة الفريدة لكل عمل بعينه، ومن هنا كانت كل الأعمال متماثلة تقريبًا في نظره. مثل هذا الشخص رديء الذوق، أو ربما كان الأدق أن نصفه بأنه «بلا ذوق»؛ ذلك لأن الذوق هو القدرة على تمييز ما ينطوي عليه العمل، وعندما يكون للناس الذوق اللازم لتقدير أسلوب معين أو مدرسة معينة في الفن، فلا بد لهم في كثير من الأحيان أن يدفعوا الثمن، وهو أن تنعدم حساسيتهم للأساليب الأخرى، وكما يقول سانتيانا، فإنه «لو كان تذوقنا أقل شمولًا، لكان من الجائز أن يكون أكثر صوابًا»[١٠٠]

وإذن فليس مما له نتائج هدامة بالنسبة إلى التقدير الفني أن يكون الناس المختلفون متجاوبين مع أعمال فنية مختلفة، فليس هذا بالأمر الذي يؤدي بنا إلى فوضى في النقد؛ ذلك لأن قيمة العمل، في نظر النسبية الموضوعية، لا يتذوقها سوى أولئك الذين توافرت لهم الصفات اللازمة للإدراك، فلو كان «أ» لديه الصفات اللازمة لتذوق العمل «س»، و«ب» لديه الصفات اللازمة لتذوق «ص»، فإن هذا لا يؤدي إلى إثارة مشكلة نظرية خطيرة؛ ذلك لأن كلًّا من «أ» و«ب» يقدم تفسيرات سليمة للعمل الفني، وكل منهما يقدم مبررات لتقديره، ولا تثار المشكلة إلا إذا اعتقدنا أن علينا أن نقرر إن كان «أ» و«ب» هو «الصحيح». أما في نظرية النسبية الموضوعية فإن هذه، كما رأينا من قبل، مشكلة زائفة.

ولقد أحسن الناقد «هازليت Hazlitt» التعبير عن هذه الفكرة إذ قال:

«إن النزاع بين المعجبِين بهوميروس والمعجبين بفرجيل لم يُبت فيه، ولن يُبت فيه، أبدًا؛ فستظل هناك على الدوام أذهان تنظر إلى مزايا فرجيل على أنها أقرب إلى أذواقها، وبالتالي أدعى إلى إعجابها ومتعتها، من مزايا هوميروس، والعكس بالعكس،

---

[١٠٠] الإحساس بالجمال، ص٣٥.

وكِلا الفريقين على حق حين يفضل ما هو أكثر ملاءمة له، أي الرقة والنقاء في أحدهما، والامتلاء والانسياب الفخم في الآخر … وكلاهما على حق فيما يعجب به، وعلى خطأ في انتقاده للآخر نظرًا إلى ما يعجب به … فمهما كان مقدار تعصبنا، فلن نستطيع أن نجمع بين المزايا المتضادة في وحدة واحدة.»[١٠١]

طوال هذه المناقشة للاختلاف في الأحكام النقدية، كنت أطبق نظرية النسبية الموضوعية، وفي رأيي أن هذه النظرية تعالج وقائع الاختلاف على نحو أفضل مما تستطيع أن تعالجها به النظرية الموضوعية أو النظرية الذاتية؛ فهي تضع الاختلاف على أساس موضوعي، وتبين كيف يمكن التغلب على الاختلاف حيث يكون ذلك ممكنًا، وهي تبعث روحًا من التسامح والتواضع في النقد الفني، وهو مجال كان في أكثر الأحيان يفتقر إلى هاتين الفضيلتين.

ولكنني كنت طوال هذه المناقشة أفترض مقدَّمًا المفاهيم الأساسية للنظرية النسبية، فقد سلَّمت بتعريف المفكر النسبي «للقيمة الجمالية»، وبما يترتب عليه من نتائج، أعني تقديم المبررات، ومعنى «الناقد المؤهل أو الجدير بالاشتغال بالنقد»، غير أن مهمتنا الآن هي وضع هذه المفاهيم الأساسية بعينها موضع الاختبار؛ فخصوم النسبية يرون أن في هذه المفاهيم نقاط ضعف منطقية خطيرة، وهم يرون أن هذه المفاهيم، بمجرد أن تتحلل بطريقة نقدية، يتضح أنها غامضة أو تتضمن مصادرة على المطلوب، وعلى ذلك فإن النظرية أقل تماسكًا بكثير مما تبدو عليه الأول وهلة.

كذلك فإن تحليلنا للنسبية سيتضمن تلخيصًا للمشكلات الرئيسية في هذا الفصل وسيبين نقاط الخلاف الأساسية بين النظريات الثلاث التي درسناها.

(١) إن أهم مفاهيم النظرية النسبية هو مفهوم «القدرة أو الإمكان potentiality»؛ «فالقيمة الجمالية» تُعرف بأنها «قدرة الشيء أو قوته على إحداث نوع معين من الاستجابة الجمالية في المُشاهِد القادر على هذه الاستجابة»، وقد رأينا لماذا تستخدم

---

[١٠١] «في النقد On Criticism» في المؤلفات الكاملة لوليام هازليت.

"The Complete Works of William Hazlitt," ed. Hove (London, J. M. Dent, 1931), VIII, pp. 222–223.

النظرية النسبية هذا التعريف؛ فهي تريد التمسك بالاعتقاد الذي نؤمن به في موقفنا الطبيعي، من أن القيمة موجودة «في» الموضوع، ومع ذلك فهي لا تريد أن تجعل القيمة «مطلقة» كما تفعل النظرية الموضوعية، وبالتالي غير قابلة لأن تعرف، وعلى ذلك، فبرغم أن القيمة توجد «في» العمل، وتظل موجودة فيه عندما لا تدخل في تجربة أحد، فإنها تعرف من خلال الاستجابة الجمالية؛ فالعمل يمكن أن يُستمتع به إذا تأمله شخص ما (لديه المؤهلات اللازمة للإدراك).

ولكن هل تفسِّر فكرة «الإمكان» كل شيء حقًّا؟ ولو كانت القيمة الجمالية إمكانًا، فهل هي سمة حقيقية أو أصيلة في الموضوع؟ إننا عندما نقول إن موضوعًا معينًا له سمة ما، أي نقول مثلًا «هذا المكتب خشبي»، نعني عادةً أن ثمة شيئًا ثابتًا وباقيًا إلى حد ما، يكون جزءًا من الموضوع، ولكن هل يصدق هذا على قولنا إن «هذا العمل لديه «إمكان خلق» قيمة جمالية»؟ إن الدليل الوحيد الذي نملكه على «الإمكان» هو «الواقع»، أي أن العمل يسر شخصًا ما بطريقة واقعية، فهل ننسب هذا الإمكان أو هذه القدرة إلى العمل كلما حدثت أية تجربة جمالية؟ إن ليويس يقول إننا نفعل ذلك: «فلو أحس شخص ما بالاستمتاع في وجود عمل فني مشوَّه، لكان الاستمتاع … يثبت — إذا شاء المرء التعبير عن المسألة على هذا النحو — أن الموضوع المجرب كان له من القيمة الأصيلة بنفس هذا المقدار».[١٠٢] وإذن، فمهما كانت التجربة التي يمر بها المدرك، فإنها تقدم دليلًا معينًا على القول بأن الموضوع لديه القدرة على خلق القيمة.

ولكن ما الذي يعنيه ليويس سوى أن الموضوع سبب تجربة معينة؟ وما الذي نضيفه بقولنا إن الموضوع لديه «القدرة» على أن يفعل ذلك؟ إن صاحب النظرية النسبية عندما يقول ذلك، يبدو كما لو كان يصف سمة ثابتة في العمل، ولكنه في الواقع إنما يصف مرحلة معينة في تاريخ العمل، أي يقول إن شخصًا ما، في وقت معين، كانت له إزاءه تجربة معينة. إن النسبيِّين يميلون إلى تشبيه عبارة «هذا العمل جميل» بعبارة «هذا الخبز مغذٍّ»، ولكن هبْ أن رغيف الخبز قد استخدم في ضرب شخص على رأسه، أو في تثبيت بضعة أوراق تخشى عليها من أن تتطاير، فهل تقول عندئذٍ إن الخبز لديه «القدرة» على أن يكون سلاحًا أو ثقلًا يمنع الورق من التطاير؟ إن هذا ليبدو غريبًا كل الغرابة، وبالمثل فإنه إذا كان العمل الذي يشير إليه ليويس هو بالفعل

[١٠٢] المرجع نفسه، ص٤٣٣.

«عمل فني مشوَّه»، فهل نود عندئذٍ أن نقول إن لديه «القدرة» على خلق القيمة؟ إن معنى «القدرة» يصبح عندئذٍ من الاتساع والشمول بحيث يبدو أنه لم يعد لها أي معنى على الإطلاق.

إن صاحب النظرية النسبية يود، على ما يبدو، أن يجمع بين النقيضَين، فهو يود أن يتحدث عن «سمة في الموضوع»، ولكنه يود مع ذلك أن يتخذ من الاستجابة الجمالية دليلًا — هو الدليل الوحيد الممكن — على أن السمة موجودة، غير أن هناك عدة استجابات ممكنة، ولو كان كلٌّ منها دليلًا على السمة لتعيَّن عندئذٍ أن تُعزَى إلى الموضوع سمات من شتى الأنواع، وهكذا فإن من العسير أن ندرك كيف يظل في وسعنا الكلام عن «السمة»، أو حتى عن أية سمة على الإطلاق.

بل إن نفس العمل يمكن أن يثير استجابات متعارضة تمامًا؛ فقد يجلب السرور لشخص ما، والاشمئزاز لشخص آخر، فلو عزونا إليه عندئذٍ «القدرة» على إحداث هذين الأمرين معًا، ألا نكون قد عزونا سمات متناقضة إلى العمل؟ فلنتأمل مرة أخرى تلك الجملة التي اقتبسناها لتونا من ليويس. إن العمل الذي يتحدث عنه «عمل فني مشوَّه». ومع ذلك، فلأن شخصًا ما قد استمتع به، فإن «له من القيمة الأصيلة بنفس هذا المقدار». «فكيف يمكن أن يكون العمل الفني «مشوهًا» و«له قيمة أصيلة» في آنٍ واحد؟»

وهكذا فإن مفهوم «القدرة» يقع في إشكالات. وعند هذه النقطة، يأتي عرض لمساعدة صاحب النظرية النسبية من مصدر غير متوقع. فصاحِبَا النظريتَين الموضوعية والذاتية معًا يبديان استعدادهما لمساعدته! إذ يقول كل منهما شيئًا واحدًا لصاحب النظرية النسبية: «سأدلك على مخرج من الصعوبات التي تواجهها. إن كل ما عليك أن تفعله، بالطبع، هو أن تتخلى عن نظريتك وتنحاز إلى صفي.» فصاحب النظرية الموضوعية يحث القائل بالنسبية على أن يكف عن الكلام عن «القدرة»، ويتحدث، بدلًا من ذلك، عن سمات موضوعية حقًّا، أي سمات لا تُعرَّف على أساس الاستجابة الذاتية، وصاحب النظرية الذاتية يحث القائل بالنسبية على أن يكف عن خداع نفسه بالكلام عن «القدرة»، ويعترف بأن عبارة «س جميل» لا تعني أكثر من أني «أحسست بلذة أثناء تطلعي إلى س»، عندئذٍ لن يكون ثمة إشكال حول العمل الذي أشار إليه ليويس.

وبعبارة أخرى، فإن القائل بالنسبية يُطلَب إليه التخلي عن موقفه الوسط، وأن ينتقل إما إلى القطب الموضوعي وإما إلى القطب الذاتي.

(٢) لا جدال في أن القائل بالنسبية سوف يشكر خصميه على عَرضهما الكريم، ولكنه سيرفض الدعوة إلى الانتحار؛ فهو يرى أن نقاده قد أساءوا فهم معنى «القدرة».

فعندما نعزو قيمة إلى موضوع جمالي، لا نكتفي بالقول إنه أثار استجابة معينة في مشاهد معين، وإنما نتنبأ بنوع الاستجابة التي سيولدها في المشاهدين الذين سيرون العمل في المستقبل، وينتقل ليويس، بعد الجملة التي اقتبستها من قبل مباشرة، إلى القول بأن «أية تجربة منفردة» قد تكون أساسًا غير سليم للحكم على «قدرات أو إمكانات «الموضوع» بالنسبة إلى تجربة أخرى، أو بالنسبة إلى التجربة بوجه عام».[١٠٣] فهذا الحكم ستحققه أو تكذبه استجابات الناس والآخرين.

وهنا نجد أن صاحبَي النظريتَين الموضوعية والذاتية، اللذين كانا يقفان موقفًا وديًّا منذ برهة، يعودان إلى الهجوم؛ إذ إن القائل بالنسبية يحاول إنقاذ نظريته، على حين أنهما يتحديان دفاعه.

فصاحب النظرية الموضوعية ينكر أننا نقوم بتنبؤ عندما نؤكد حكم القيمة. فحين نقول «س جميل.» فهل نكون عندئذٍ متطلعين قدمًا إلى ما سيشعر به الناس الآخرون؟ كلا بالتأكيد، وإنما نحن نقول إننا وجدنا القيمة متجسدة في الموضوع. فضلًا عن ذلك، فما هو بالضبط ذلك التنبؤ الذي يتحدث عنه القائل بالنسبية؟ إن ليويس يتحدث عن «قدرة العمل بالنسبة إلى التجربة بوجه عام»؛ فكم من الناس، طوال أي فترة من الزمان، يلزمون لاختبار الحكم؟ إن ليويس نفسه يصف الحكم بأنه «غير منتهٍ»، لأن حالات التحقيق الممكنة لا حد لها، فمتى يمكن القول إن الحكم قد تحقق، أو لم يتحقق، إن كان مثل هذا القول ممكنًا على الإطلاق؟

من هذا ينتهي صاحب النظرية الموضوعية إلى أن النظرية النسبية لا تقدم تحليلًا أمينًا لما نعنيه عندما نصدر حكم القيمة، كما أن التنبؤ الذي يتحدث عنه يبلغ حدًّا من الاتساع والافتقار إلى التحدد يستحيل معه الإفادة منه بشيء.

أما دوكاس، القائل بالنظرية الذاتية، فيتخذ موقفًا مخالفًا: ««لنفرض» أنا … اكتشفنا اتفاقات واسعة النطاق في الرأي، وتمكنَّا بذلك مِن وضع صيغة بعض التنبؤات المحتملة. عندئذٍ أتساءل: وماذا يعني هذا؟ ما الذي يثبته ذلك بالضبط فيما يتعلق بالمزايا الجمالية للموضوعات التي تصدر بشأنها الأحكام؟»[١٠٤]

---

[١٠٣] المرجع نفسه، ٤٣٣.

[١٠٤] فلسفة الفن، ص٢٨٧.

(٣) على أن لدى القائل بالنسبية ردًّا فوريًّا على ذلك، إذ يقول: «إن هذا يثبت كل ما نحتاج إلى معرفته، وكل ما يمكننا أن نعرفه، عن قيمة الموضوع الجمالي، فما الذي يستطيع أن يثبته حكم القيمة الجمالي سوى شهادة التجربة الجمالية المشتركة؟ إننا عندما نقول إن عملًا معينًا جميلًا، فنحن لا نعزو إليه سمة غامضة «مطلقة» يفترض أنه يتصف بها مهما كان شعور الناس عندما ينظرون إلى هذا العمل، وهذا أمر يوافق عليه دوكاس، القائل بالنظرية الذاتية، قطعًا. ومع ذلك فإن حكم القيمة ينطوي على أكثر من مجرد القول إن شخصًا واحدًا كانت له مشاعر معينة؛ فالحكم يصف جدارة الموضوع في نظر البشر عامة، فلو كانوا يجدونه جيدًا، كما دأب الناس طويلًا على أن يجدوا جوتو Giotto وبيتهوفن، لكان في ذلك إثبات للحكم (في حدود الاحتمال) وإلا، فماذا نريد أن نقول عن القيمة الجمالية عدا هذا؟ وما الذي نستطيع أن نقوله؟»

وهنا نجد القائلين بالنظرية الموضوعية وبالنظرية الذاتية يتحدان مرة أخرى ضد العدو المشترك، ويهتفان في صوت واحد: «أنك تحصي المتذوقين بالرأس». فصاحب النظرية الموضوعية يرى أن من المحال تقرير ما إذا كان للشيء قيمة عن طريق إجراء استفتاء. وهكذا يرى جود أن القيمة الجمالية تظل كامنة في الموضوع مهما كانت «التخمينات» التي يقوم بها الناس.[١٠٥] أما الذاتي فإنه يفهم القيمة الجمالية على نحو مختلف تمامًا، ولكنه بدوره يعتقد أن القيام بتنبؤات ناجحة لا يحسم الأمر، وكل ما يدل عليه هو أن أناسًا كثيرين لهم تركيب متماثل، وأننا عندما نعرف ذلك، نستطيع أن نتوقع الطريقة التي سيستجيبون بها للعمل، ولكن هذا لا «يثبت» أي شيء لأولئك الذين لديهم مزاج من نوع مخالف، وبالتالي يستجيبون على نحو مخالف.

(٤) ويرد صاحب النظرية النسبية على ذلك بقوله: «كلَّا، إن المسألة ليست مجرد إحصاء للرءوس»، أو (إذا شئنا أن نستخدم عبارة أكثر تهذيبًا) شهادة التجربة الجمالية المشتركة، فمن المؤكد أن هذه الشهادة لا غناء عنها، ما دمنا نتحدث عن القيمة الجمالية، وبالتالي عن ميل الإنسان ومتعته، ومع ذلك فهناك شيء آخر يثبت القيمة الجمالية، ففي استطاعتنا تقديم مبررات تؤيد الحكم، ولهذا السبب نقوم بتحليل العمل بطريقة نقدية؛ ففي استطاعتنا أن نوضح ما الذي يوجد في العمل، ويؤدي إلى إحداث تجربة الشعور

[١٠٥] قارن ص٦١٤.

بالقيمة. وكما يقول ليوس، فإننا عندما نؤيد تقدير لوحة معينة، فإنا «نشير إلى سمات مادية قابلة للملاحظة في اللوحة من جهة، وإلى مبادئ عامة لفن التصوير من جهة أخرى».[١٠٦] ولا يمكن أن تصدُق تهمة «إحصاء الرءوس» إلا إذا كانت النظرية النسبية تعمل حسابًا للجانب الذاتي وحده من التجربة الجمالية، ولكنها في الواقع لا تقتصر على هذا الجانب وحده.

وإذن، فصاحب النظرية النسبية يبحث «سمات قابلة للملاحظة» في العمل، ويرجع إلى «المبادئ العامة لفن التصوير»، فإذا لم تنطبق هذه المبادئ على العمل، كان عملًا رديئًا، ولكن دوكاس يعود عندئذٍ إلى توجيه السؤال نفسه: «وماذا يعني ذلك؟ ما هي هذه المبادئ»؟ إنها لا تتصف بقداسة أو قوة كامنة، وما هي إلا أوصاف معممة مما يميل إليه بعض الناس؛ كأن يكون بعض الناس مثلًا ميالين إلى التوازن أو عدم التوازن في التصوير، بل إن ليوس يقول بهذا الرأي نفسه؛ إذ إنه يقول، بعد الجملة التي اقتبسناها من قبل مباشرة: «ولكن إذا ما وقف شخص ليست له خبرة بالفن، يتحدى مبادئ النقد ...» وأصرَّ على التساؤل عن السبب الذي تؤدي من أجله هذه الخصائص الموضوعية للتصوير إلى جعل اللوحة رديئة، فعندئذٍ سيُضطر الناقد آخر الأمر ... إلى أن يبدي (بجفاء) الملاحظة الآتية: «يبدو أن إدراكك للألوان غير سليم؛ إذ إن الخبراء في هذه الأمور، فضلًا عن معظم الناس الآخرين، لا يجدون أن تجميع الألوان وترتيبها أمر يدعو إلى الاستمتاع.»[١٠٧]

أما صاحب النظرية الذاتية فإنه سيتخذ من هذه الفقرة ذخيرة في هجومه؛ فالنسبية تحاول أن تقدم «مبررات»، ولكن «المبرر» الوحيد الذي يمكن تقديمه، آخر الأمر، إلى الشخص المعترض هو «أن الناس الآخرين يحبون هذا العمل». وهنا نتساءل مرة أخرى: «أليس هذا إحصاء للرءوس؟» لقد حاول المفكر النسبي أن يلجأ إلى الجانب الموضوعي من العلاقة الجمالية لكي ينقذ نفسه. ومع ذلك فقد اتضح أن ما يسميه النسبي «موضوعيًّا»، لا يعدو أن يكون تعميمًا لعدد كبير من الاستجابات «الذاتية». ولو لم يحدث أن عددًا كبيرًا من الناس يستمتعون «بالسمات القابلة للملاحظة» في اللوحة، لما

[١٠٦] المرجع المذكور من قبل، ص٤١١.

[١٠٧] المرجع نفسه، ص٤١١–٤١٢.

استطاع التحليل النقدي، أو أي شيء غيره، أن يثبت شيئًا، وهو على أية حال، لا يثبت شيئًا لأولئك الذين تكون لديهم استجابات مغايرة.

عند هذه النقطة يصرح صاحب النظرية الذاتية بمسألة كان الشك فيها يعتمل في نفسه طوال الوقت؛ فهو يقول لصاحب النظرية النسبية: «لقد أخذت أزداد تأكدًا من أننا، أنت وأنا، ينبغي ألا نختلف على الإطلاق؛ ذلك لأن ما تقوله حقيقة لا يختلف في شيء عما كنت أقوله. أليست نظريتك ذاتية فحسب؟ إنك لو انتزعت منها كل الكلمات الرنانة عن «القدرة أو الإمكان» و«التنبوء» و«المبادئ»، لما كنت تقول شيئًا سوى أن الناس يحبون ما يحبون، وأن القيمة الجمالية إنما تكون حيث تجدها. إنَّا نستطيع أن نتعاون معًا ضد النظرية الموضوعية. فنحن معًا متفقان على الرأي الأساسي القائل إن «القيمة الجمالية» ينبغي أن تعرَّف في صلتها بما يشعر به الناس بالفعل. فلماذا تخفي هذا الاتفاق وراء ستار من الغموض بإقحام عوامل «موضوعية» في التقدير (وهي عوامل يتضح آخر الأمر أنها «ذاتية» إلى حد بعيد؟) ولم لا تعترف بأن عبارة «س جميل» تعني «أني أشعر بمتعة جمالية إزاء س»؟ عندئذٍ تستطيع التخلص من المشكلة المعقدة المتعلقة بتحقيق الحكم. ولن يكون عليك أن تلجأ إلى تجارب عدد غير محدد من الناس في فترة لا نهاية لها من الزمان؛ ذلك لأن الشخص الذي يصدر الحكم هو الذي يحقق هذا الحكم، ويحققه على نحو حاسم».

(٥) ولو كان صاحب النظرية النسبية شخصًا ضعيف المراس لامتثل لهذا الاقتراح وانضم إلى معسكر النظرية الذاتية. غير أن معظم النسبيين لا يفعلون ذلك؛ فهم يردون على صاحب النظرية الذاتية قائلين: إننا فعلًا نتفق، كما تقول، في قضية أساسية، وهذا هو ما يفرِّق بيننا معًا وبين صاحب النظرية الموضوعية، ومع ذلك فإن بقية نظريتك غير مقبولة في نظري على الإطلاق؛ فأنت تعتقد أن حكم القيمة لا يعدو أن يكون وصفًا لمشاعر شخصية، وعلى ذلك فإن أي حكم يتساوى مع أي حكم آخر، ويفقد «الذوق السليم» معناه، ولكن من الواضح أن هذا لا يحل الإشكال، فنحن في الواقع لا نضع جميع الأحكام على قدم المساواة عندما نقدر عملًا فنيًّا؛ إذ إن بعض الناس ليسوا مؤهلين للحكم، إما لجهلهم بالعمل، وإما لقلة درايتهم به، وإما لافتقارهم إلى التمييز اللازم لإدراك دقائقه. وهناك أشخاص آخرون لديهم صفات الناقد الجيد التي عدَّدها هيل، وحديثهم عن الفن حديث ثقة. ونحن جميعًا نعرف من هم هؤلاء الناس، ونتعلم منهم، وإذن «فالذوق السليم» تعبير له معناه، وإنه لمن الممتنع أن يعتقد المرء أن عبارة «لا

مشاحة في الأذواق» هي الكلمة الأخيرة في مجال الذوق، فلست مستعدًّا للاعتراف بأن الشخص الذي يحب رواية بوليسية ثمنها قرشان، ولا شيء غيرها، يتساوى مع ذلك الذي يقرأ شيكسبير بفهم ويستجيب له من أعماق مشاعره.

«لقد اتهمتني عدة مرات بأني أقوم بعملية «إحصاء للرءوس». ولكن ليويس يثبت بوضوح أن النظرية النسبية ليست مضطرة إلى اتخاذ موقف «إحصاء الرءوس»، وذلك إذ يقول:

هناك أشخاص يُعتمد عليهم اعتمادًا خاصًّا في الحكم؛ لأن لديهم تجربة فنية عميقة، وربما كان لديهم أيضًا قدر أعظم من القدرات اللازمة للتمييز ... وفي استطاعة أحكام هؤلاء الأشخاص أن تصمد أمام أي عدد من الأصوات المضادة التي تجمع دون تمييز، لأن الشيء الذي يحكم عليه موضوعي، وليس شيئًا مرتبطًا بالتجربة الخاصة، التي قد لا تكون واعية بما فيه الكفاية».[١٠٨]

تلك حجة قوية، بل ربما كانت أقوى حجة يستطيع صاحب النظرية النسبية أن يقدمها، ولكن ها هو ذا الرد على هذه الحجة، كما يقول به جود:

«إن الخبير هو ذلك الذي يدرك ما هو خير، ويحبه؛ فهو بعبارة أخرى ذلك الذي يفضل «س» على «ص». وهكذا فإننا في محاولتنا الخروج من الطريق المسدود الذي تؤدي إليه الذاتية الكاملة عن طريق الالتجاء إلى الخبراء، نجد أنفسنا وقد دُرْنا في حلقة مفرغة. فالحجة تسير الآن على النحو الآتي: على أي نحو ينبغي أن نحكم على «س» بأنه أرفع من «ص»؟ الجواب: عن طريق اتفاق الآراء بين ذوي الذوق السليم، الذين يُجمعون على تفضيل «س». فما هي السمات التي نعرف بها أولئك الخبراء الذين ينبغي الوثوق في حكمهم في إثبات أفضلية «س»؟ الجواب هو أن من الممكن معرفتهم نظرًا إلى إجماعهم على تفضيل س».[١٠٩]

(٦) يبدو أن بعض القائلين بالنسبية لا يتصدون لمواجهة هذا النقد أبدًا، وربما كان هذا خيرًا لهم؛ إذ إن من الجائز أن من المستحيل تقديم إجابة مرضية من خلال نظريتهم، وربما كانت الطريقة الوحيدة لمواجهة اعتراض جود هي التحول تجاه النظرية

---

[١٠٨] المرجع المذكور من قبل، ص٤٦٠.

[١٠٩] المرجع المذكور من قبل، ص٤٦٧.

الموضوعية أو النظرية الذاتية، ويعترف الأستاذ هيل بهذه المشكلة، ولكنه يدلي برأيه صريحًا: ««ما دام» صاحب النظرية النسبية لا يستطيع أن يقدم تعريفًا نهائيًّا للناقد المؤهل، أو المثقف، أو الحساس، أو الخبير، فلا مفر من أن يكون موقفه مفتقرًا إلى الدقة بدرجة ما.»[١١٠]

ومع ذلك، فلنعطِ الكلمة الأخيرة لصاحب النظرية النسبية، وعندئذٍ يمكنك أن تقرر إن كان قادرًا على التخلص بنجاح من نقد جود.

إن صاحب النظرية النسبية يقول لجود: إنك تتهمني بالدوران في حلقة مفرغة، ولكنك ترسم هذه الحلقة بطريقة أضيق مما ينبغي، وبذلك تسيء عرض نظريتي؛ فأنا لا أرى أن الشخص يكون خبيرًا، كما تقول، لمجرد كونه يفضل أعمالًا معينة على أعمال أخرى؛ إذ ليس يكفي أن يقتصر المرء على حب شيكسبير، أو بيتهوفن، أو ميكلانجو، وهم جميعًا فنانون «ثقات» يحترمهم الجميع، بل إن المرء لا يكون له ذوق سليم إلا إذا كان يفضل أعمال هؤلاء الفنانين نتيجة لمبررات جيدة، فإذا كان يحب أعمالهم هذه دون أن تتوافر لديه معلومات عنها، أو كان عاجزًا عن إدراك قدر كبير مما تنطوي عليه هذه الأعمال، فعندئذٍ لا تكون لديه مبررات جيدة، وهذا، على أية حال، ما كنت أقوله طوال الوقت، وهو أن مجرد الميل إلى العمل ليس كافيًا؛ فعندما أصف أ. س. برادلي بأنه ناقد شيكسبيري عظيم، فأنا أعني بذلك أكثر بكثير من كونه «يفضل» شيكسبير؛ فالأهم من هذا التفضيل بكثير أن برادلي يناقش شخصيات شيكسبير ببصيرة نفسية عميقة، وينبهنا إلى علاقات موضوعية وشكلية خفية داخل مسرحياته، ويصف العمق الانفعالي والعقلي لهذه المسرحيات بدقة، وما إلى ذلك. هذه التحليلات تبرر «تفضيله» لشيكسبير.

وبالمثل، فإن المرء لا يكون غير جدير بلقب «الخبير» لمجرد كونه لا يحب أعمالًا يعدها معظم الناس أعمالًا جيدة؛ فبعض النقاد الكبار قد أصدروا أحكامًا تدخل في باب الأقلية، بل «الأقلية المخبولة»، مثل انتقاد الدكتور جونسون لـ «ليسيداس Lycidas»،[١١١] وحملة هانسليك Hanslick على فاجنر، وحكم ت. س. إليوت بأن «هاملت» عمل غير ناجح. هذه أحكام لا ينبغي أن نرفضها آليًّا (ومجرد كوننا نستمع إليها جديًّا يدل على مدى احترامنا لذوي الحساسية الجمالية) فمن الواجب أن نعرف المبررات التي يقدمها

[١١٠] «النسبية مرة أخرى»، ص٤٤٥.

[١١١] قصيدة للشاعر الكبير ملتون (١٦٠٨–١٦٧٤م)، كتبها في عام ١٦٣٧م. (المترجم)

هؤلاء النقاد للنتائج التي يصلون إليها، وأن نرى إن كانت مبرراتهم ملائمة للطابع الجمالي للعمل، أم أنها غير منطبقة عليه. وقد ننتهي، كما فعل معظم النقاد اللاحقين، إلى أن مبررات جونسون لا تقوم على أساس سليم لأنه يقرأ القصيدة بطريقة غير صحيحة، ويطالبها بما ليس في طاقتها. ولكن حتى في هذه الحالة يظل جونسون ناقدًا عظيمًا، وإن كان، مثل أرسطو، يخطئ أحيانًا؛ فالمسألة، كما يقول ليويس، هي أن «ما يُحكم عليه شيء موضوعي.» ففي استطاعتنا أن نختبر العمل لكي نقرر إن كان إدراك الناقد يتسم بالحساسية، واتساع الفهم، والتعاطف … إلخ.

على أننا نستطيع بالطبع أن ننتهي إلى أن ناقدًا مثل جونسون قد وقع في خطأ، ويكون حكمنا هذا مبنيًّا على تحليلات نقاد آخرين، ولكن لا توجد هنا أيضًا حلقة مفرغة. فكيف يستطيع البشر أن يكتسبوا معلومات عن القيمة الجمالية إلا عن طريق الاستفادة من جميع الآراء المستنيرة التي تُستمد من التجارب والتحليلات الجمالية؟ إن أحدًا لا يملك احتكار الحقيقة، كما أن أحدًا لا يستطيع التنبؤ بطريقة معصومة من الخطأ. فمعرفتنا بالفن والنقاد، شأنها شأن أية معرفة أخرى، تتطور ببطء وبالتدريج. وهي تتألف من تحليلات موضوعية للعمل، ومن التفسيرات والأحكام التي يصدرها عنه نقاد مختلفون، ومن الاستجابات الجمالية للبشر خلال فترة طويلة من الزمان. فليس في العملية شيء يتم بسرعة وببساطة (كما يتصور الموضوعيون والذاتيون). ومن هذا الرصيد الذي يجمع الحقيقة، والرأي الاجتهادي، والشعور، يظهر حكم على العمل يقوم على أساس متين. وفي الوقت ذاته، وعلى النحو نفسه، نستطيع أن نتعرف على «الخبير»؛ إذ إن ما يقوله الناقد دفاعًا عن تقديره يكشف عن قدراته، ويبين أنه شخص يتسع نطاق عواطفه اتساعًا كبيرًا، ويتميز بمعرفة واسعة، وخبرة في الفنون … إلخ.

وعندما يتمكن ناقد من أن يجعلنا نرى ما لم نكن نراه من قبل في العمل الفني، فعندئذٍ يكون لدينا الدليل على موضوعية إدراكه وحساسيته. غير أنَّ أضمنَ برهان على أن «الذوق السليم، ليس فقط ما يتصادف أننا نحبه هو أننا كثيرًا ما تعجب بتحليل الناقد، وحكمه المرتكز على مبررات قوية، وقدراته على التذوق الجمالي، حتى عندما لا نكون مبالين إلى نفس الأعمال التي يميل إليها».

هل وجدت الرد الذي يدلي به صاحب النظرية النسبية مقنعًا؟ ربما كان فيه تجنب لحجة جود، وربما كانت فيه مصادرة على المطلوب، ومن الواضح أن الجدل (الديالكتيك) بين صاحب النظرية النسبية وخصومه يمكن أن يستمر إلى ما لا نهاية، وهو بالفعل

قد استمر إلى ما لا نهاية؛ فمشكلات التقدير والذوق كانت، وما زالت تناقش على الدوام طوال عهود الفكر الغربي.

ولكنا نستطيع أن نتوقف عند هذا الحد؛ فقد اتضحت للقارئ الآن المشكلات الرئيسية في نظرية التقدير، والواقع أن التفكير في هذا المجال معقد ومتشابك، وهناك قدر من الصحة في كل من النظريات الرئيسية الثلاث، وهذا يؤدي بالقارئ إلى أن يدرك أن مشكلات هذا الفصل لا يمكن حلها بتعجل أو بطريقة مبسطة، وكل من يحاول «حلها» بسهولة، أو بصيغة تبدو مبسطة، يثبت بذلك أنه لم يفهم هذه المشكلات فهمًا حقيقيًّا على الإطلاق.

المراجع

هيل: اتجاهات جديدة في علم الجمال والنقد الفني. الجزء الثاني.

Heyl, New Bearings in Esthetics and Art Criticism.

ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص٤٨٠–٥٠٣.

فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٤٣٠–٤٧٩.

فيتس: مشكلات في علم الجمال، ص٦٨٣–٦٩٦.

دوكاس: فلسفة الفن، الفصلان ١٤، ١٥.

جوتشوك: الفن والنظام الاجتماعي، الفصل الثامن.

هيل، برنارد: «النزعة المطلقة عند ف. ر. ليفيس» ٢٤٩–٢٥٥.

Heyl, Bernard, “The Absolutism of F. R. Leavis,” J. of Ae. and Art Cr., vol. XIII (Dec., 1954).

هيوم، ديفد: «في معيار الذوق».

Hume, David, “Of the Standard of Taste,” in “Essays, Moral, Political, Literary,” Ed. Greene and Grose, (London, Longman, Green, 1898, I), pp. 266–284.

هنجر لاند، هلموت: «الإدراك، والتفسير والتقدير (مقال).

Hungerland, Helmut, “Perception, Interpretation and Evaluation,” J. of Ae, and Art Cr., vol X (March, 1952), pp. 223–241.

لي: «الإدراك والقيمة الجمالية» الفصلان الخامس والسادس.

Lee, Perception and Aesthetic Value.

ليويس: «تحليل المعرفة والتقويم». الفصول ١٢–١٥.

Lewis, Analysis of Knowledge and Valuation.

بيبر، ستيفن: العمل الفني.

Pepper, Stephen, The Work of Art (Indiana U.P., 1955).

سانتيانا، جورج: العقل في الفن. الفصل العاشر.

Santayana, George, Reason in Art (N. Y., Scribners, 1946).

فيفاس، إليزيو: «الأساس الموضوعي للنقد» في كتاب «الخلق والكشف» ص١٩١–٢٠٦.

Vivas, Eliseo, "The Objective Basis of Criticism," in "Creation and Discovery," N. Y., Noonday Press, 1955.

أسئلة

(١) لماذا تؤكد النظرية الموضوعية السمات الشكلية، سواء في تعريف «القيمة الجمالية» وفي «نظرية السمات المصاحبة»؟ هل السمات الشكلية أكثر ثباتًا وأقل تنوعًا من العناصر الأخرى للعمل الفني؟

(٢) كيف تظن أن مفكرًا مثل دوكاس يرد على الانتقادات التي وجهت إلى نظريته في هذا الفصل؟ وما مدى قوة هذه الانتقادات في رأيك؟

(٣) هل تعد بعض الصفات، مثل «جذاب» و«سار»، أقل موضوعية في معناها من صفة «جميل»؟ ... ناقش.

حلل كلًّا من العبارات الآتية، بأن تبين إلى أي مدى تنطوي على سمات موضوعية، وإلى أي مدى تعبر عن استجابات شخصية:

«هذا مربع»	«الموقف يبعث على الرجاء».
«هذا أحمر»	«الموقف متوتر»
«هذا السلوك غير عادل»	«هذا جميل»

(٤) كثيرًا ما يكون الميل أو الرضاء سببًا لحكم قيمة جمال، فهل من الممكن أن تكون عبارة «أنا أحب هذا» مبررًا للحكم على أي نحو؟ وإن كان الأمر كذلك، ففي أي الظروف؟

(٥) «النظرية النسبية» قد سميت، بالتأكيد، شكلًا متنكرًا من أشكال النزعة الذاتية، غير أن التهمة لا أساس لها.» (هيل: مبررات الناقد The Critic's Reasons) ناقش هذه العبارة.

(٦) ««عندما» يقول المرء إنه يعجب برينوار Renoir نظرًا إلى سلاسة خطوطه، فإن المرء يعتقد أنه أوضح سبب الإعجاب برينوار، ولكن هب أن الخط السلس يبعث الضيق في نفس شخص ما؟» (بوس: مرشد للنقاد Boas: A Primer for Critics، ص١٤٦.) ما هي، في نظرك، أهمية هذا السؤال بالنسبة إلى التقدير والنقد؟

(٧) أي نظريات التقدير التي نوقشت في هذا الفصل تبدو لك أصح من غيرها؟ أم أنك تعتقد أن هناك نظرية أخرى أصح من هذه؟ دافع عن إجابتك.

(٨) «ليس الذوق السليم شيئًا متعلقًا بما يحبه المرء أو كيف يحبه.» ناقش.

(٩) ابحث في الصحف أو المجلات عن نقدين لفيلم أو كتاب أو معرض تصوير واحد، أو لمسرحية أو حفلة موسيقية واحدة، ثم قارن بينهما من حيث المسائل الآتية: (١) ما الأسباب التي تقدم تدعيمًا لحكم القيمة؟ (٢) هل يختلف النقدان فيما بينهما؟ وإن كان الأمر كذلك، فبأي معنى من معاني «الاختلاف»؟ (٣) هل يعد حكم أحد الناقدين موثوقًا منه أكثر من حكم الناقد الآخر؟

(١٠) لماذا نستطيع، بوجه عام، أن «نتفق على ألا نتفق» حول القيم الجمالية، على حين أننا لا نستطيع ذلك في السياسة والأخلاق؟ وما نتائج هذا بالنسبة إلى التقدير الجمالي من حيث هو عملية اجتماعية؟

الباب السادس

النقد الفني

الفصل السادس عشر

أنواع النقد

كنا حتى الآن نتحدث عن وظيفة واحدة فقط للنقد، وهي وظيفة الحكم أو التقدير، أي الاهتداء إلى مبررات تؤيد حكم القيمة. غير أن للنقد وظائف أخرى.

فهو يحاول أن يفسر أو يوضح العمل الفني؛ فقد يفسر الناقد للقارئ الذي لا يعرف اللغة الاسكتلندية معنى الكلمات التي وردت باللهجة المحلية في شعر الحب عند روبرت بيرنز؛ وقد يفسر الإشارات التاريخية في رواية؛ وقد يفسر معاني الرموز؛ وقد يتتبع البناء الشكل ويكشف عن دلالته التعبيرية؛ وقد يصف، من خلال «تذوقه» للعمل، التأثير الذي ينبغي أن يكون لهذا العمل في المدرك، ومن المؤكد أن إيضاح معنى العمل وبنائه من أهم أغراض النقد، بل إن بعض النقاد في الآونة الأخيرة — كما سنرى فيما بعد — يرون أنه أهم من التقدير. وسوف أطلق على هذه الوظيفة اسم الوظيفة «التفسيرية» للنقد.

إن النقد التفسيري ضروري نظرًا إلى طبيعة الفن ذاته؛ فالأعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون شديدة التعقيد. وكثيرًا ما يكون بناؤها الشكلي عميقًا مركبًا؛ وهي في عمومها غنية بارتباطاتها التعبيرية. وعندما نتعلم تذوق العمل، ندرك أن له قدرًا كبيرًا من الوضوح، ويكون تأثيره فينا مباشرًا. ولكن ينبغي أولًا أن تكون لدينا معرفة وثيقة بالعمل.[1] وحتى عندئذٍ قد لا تكون جهودنا كافية؛ فمن الواجب أن نستعين بجهود النقاد، وإلا ظل العمل غامضًا غير قابل للفهم، ولم نتمكن من التجاوب معه.

[1] انظر من قبل القسم الثاني من الفصل الثالث.

ويرى الناقد المشهور «بلاكمير R. P. Blackmur»، أن النقد التفسيري ضروري بوجه خاص في عصرنا هذا. صحيح أن الأدب ليس هو الفن الوحيد الذي يستعين في موضوعاته بأوجه نشاطنا وشواغلنا في «الحياة»، ولكنه يفعل ذلك أكثر مما يفعله أي فن آخر. ويشير بلاكمير إلى أن هذا يثير بالنسبة إلى القارئ، في عصرنا هذا، مشكلة خطيرة؛ «فعبء المعرفة الوصفية والتاريخية أثقل بكثير مما يستطيع أي رجل أو مجموعة من الرجال تحمله».[٢] ومن هنا فقد يكون القارئ مفتقرًا إلى المعرفة التي يفترضها فيه الفنان، وفضلًا عن ذلك فنحن لم نعُد نعيش في حضارة مستقرة موحدة، يشترك فيها الفنان والجمهور في المعتقدات والقيم؛ «فالجمهور لا يستطيع أن يجلب للعمل الفني إلا أقل مما كان يجلبه في ظروف الحضارة القديمة، بينما الفنان مطالب بأن يجلب له المزيد.»[٣] وأصبح من العسير فهم الأعمال الأدبية التي يشهد الجميع بغموضها، بل فهم تلك التي يبدو من السهل استيعابها؛ فأعمال «شو» لا تقل صعوبة عن أعمال جويس، وأعمال توماس مان لا تقل صعوبة عن أعمال كافكا «لو أنك أمعنت النظر فيها بحق».[٤]

ومن هنا فإن «العبء» المُلقَى على عاتق النقاد هو «صنع جسور بين المجتمع والفنون».[٥] فمن الواجب أن يشرح الناقد «ما تنطوي عليه الفنون ... أي تلك القوى التي تعمل في الفنون، والتي هي أعظم منا وتأتي من مصادر خارجة عنا، أو من ورائنا».[٦]

فكيف يرتبط النقد التفسيري بالنقد التقديري؟

من الواضح أنهما مختلفان. فأحدهما يفسِّر العمل، والآخر يحكم عليه. وفضلًا عن ذلك فإن النقد التقديري يفترض مقدَّمًا النقد التفسيري. وكما قال الأستاذ جرين، فإن «السؤال: ما قيمته؟ يفترض مقدمًا السؤال: ما هو؟».[٧]

---

[٢] بلاكمير: «عبء على النقاد A Burden for the Critics» من كتاب «الأسد وخلية النحل»، ص٢٠٢. The Lion and the Honeycomb (N. Y., Harcourt, Brace, 1955).

[٣] المرجع نفسه، ص٢٠٦.

[٤] المرجع نفسه، ص٢٠٥.

[٥] المرجع نفسه، ص٢٠٦.

[٦] المرجع نفسه، ص٢١٠–٢١١.

[٧] المرجع المذكور من قبل، ص٣٧١.

ومع ذلك فإن العلاقة بين النقد التقديري والنقد التفسيري ليست على هذا القدر من البساطة. فهاتان الوظيفتان النقديتان تمتزجان وتؤثران كلٌّ في الأخرى. ومن الواجب ألا يؤدي بنا التمييز الذي وضعناه بينهما إلى إغفال حقيقة ما يقوم به النقاد بالفعل. فلو قلنا إن الناقد يبدأ أولًا بالإجابة عن السؤال «ما هو؟» ثم ينتقل إلى «ما قيمته؟» لكان في هذا تشويه لما يحدث فعلًا في مجال النقد.

إن التفسير لا يحدث في فراغ، بل إنه يندمج بسهولة في التقدير. فعندما نقول ما «هو» العمل، نكون أيضًا قد حددنا، بطريق مباشر أو غير مباشر، رأينا في العمل من حيث هو موضوع جمالي، وبذلك نكون قد وصفنا نوع القيمة التي تكون للعمل بالنسبة إلى المشاهد، ودرجة هذه القيمة، والواقع أن القليل، نسبيًّا، من النقد التفسيري هو «المتحرر من القيمة». ومعظم الألفاظ التي نستخدمها في وصف «ما هو عليه» لها معانٍ مرتبطة «بما هو جدير به». فلنفرض أننا نصف قطعة من الموسيقى بأنها «خفيفة»، أو — في الطرف الآخر — «عميقة». أو لنفرض أن ناقدًا يقول هذا العمل ليس تراجيديًّا، وإنما هو مجرد «ميلودراما». مثل هذه الألفاظ تقوم بمهمة «الوصف»، ولكنها أيضًا تقويمية ضمنيًّا.

لهذا كان كثير من النقاد لا يقدمون تقديرًا صريحًا، واضحًا، للعمل؛ إذ إنهم ليسوا مضطرين إلى ذلك، بل إن ما يقولونه عن العمل يعبر عن رأي الناقد بطريقة أدق كثيرًا مما يستطيعه الحكم: «هذا جميل.» ويقول الناقد الكبير ماثيو آرنولد إن المهمة الرئيسية للنقد هي نشر المعرفة. أما التقدير، كما يقول، فيجوز «أن يأتي في ركابه — ولكن بطريقة غير ملموسة، وفي المرتبة الثانية ... بوصفه نوعًا من الرفيق أو المرشد، لا بوصفه مشرعًا مجردًا.»[٨]

وعلى العكس من ذلك فإن إحساس الناقد بالقيم يؤثر عادة في تفسيراته؛ فهو يقبل على العمل بمعتقدات تتعلق بما ينبغي أن «يستخلصه» من هذا النوع من العمل؛ وهذه المعتقدات تحدد ما سيبحث عنه في العمل، وبالتالي كيف سيقرؤه، وتؤدي به ميوله المزاجية والانفعالية إلى أن يرى في العمل أشياء يتجه غيره من النقاد إلى تجاهلها أو تفسيرها على نحو مختلف.

---

[٨] «وظيفة النقد في العصر الحاضر The Function of Criticism at the Present Time» في «مقالات أدبية ونقدية» ص٢٤ Essays, Literay and Critical (London, Dent).

إن العمل الفني مشحون بالقيم. ومن هنا فإننا عندما نتحدث عنه، تتداخل المسائل الواقعية والتقويمية، وهذا يتجلى في كل قطعة من الكتابة النقدية تقريبًا، ومع ذلك فإن التمييز بين النقد التقديري والنقد التفسيري هو تمييز هام؛ إذ إن لهما، على الرغم من تلازمهما، أغراضًا مختلفة كل الاختلاف، وسوف نرى في هذا الفصل فيما بعد ما يترتب على تجاهل التمييز بينهما من خلط.

إن من الممكن القيام بالتقدير والتفسير على أنحاء كثيرة متباينة. وسوف ندرس فيما بعد في هذا الفصل بعضًا من الأنواع الرئيسية للنقد، يستخدم كل منها مناهج متميزة، هذه الأنواع تنبهنا إلى جوانب متباينة من الفن، فبعضها يؤكد أصول العمل، أي عملية الخلق، والمجتمع الذي كان يعيش فيه الفنان؛ وبعضها الآخر يهتم أساسًا بتأثيرات العمل في الشخص الذي يدركه، وغيرها يركز اهتمامه كله في البناء الباطن للعمل.

إننا نستطيع أن نتعلم من كل نوع من النقد، ولكن من الواجب أن نشترط على كل من هذه الأنواع أن يستخدم معايير للتقدير يمكن استخدامها عمليًّا، وأن يبقي على العمل الفني، في تفسيره له، ضوءًا وضَّاحًا.

(١) النقد بواسطة «القواعد»

لا بد لتقدير العمل الفني من معايير للقيمة. فإذا لم يكن الناقد يكتفي بوصف مشاعره فحسب، فلا بد له من فحص خصائص العمل ذاته. غير أنه لا يستطيع أن يدافع عن تقديره إلا إذا استطاع أن يثبت كيف تؤدي هذه الخصائص إلى جعل العمل جيدًا، وبأي الدرجات تؤدي إلى ذلك — وإذن فلا بد أن يكون لديه معيار يعرف به الجودة الفنية ويقيسها؛ هذا المعيار قد يكون هو «مشابهة الواقع» أو «النبل الأخلاقي» أو «القوة الانفعالية»، وبدون هذه المعايير، لا يستطيع أن يدعم حكمه؛ وبدونها أيضًا لا نستطيع نحن أن نفهم السبب في إصداره هذا الحكم.

هذه المعايير تبين، بوجه عام، إن كان العمل جيدًا «في نوعه». فهي تقيس القيمة، لا في العمل المحدد فحسب، بل أيضًا في أعمال أخرى مشابهة له. فنحن نرى أنه عندما تسمى المسرحية «تراجيديا» أو «كوميديا»، فلا بد أن تتوافر فيها صفات شكلية وتعبيرية معينة، يتميز بها ذلك النوع الأدبي. وعندما يصنع نحات تمثالًا لغرض اجتماعي معين، مثل تخليد ذكرى حادث تاريخي، فلا بد أن يكون عمله مرتبطًا بالتراث الاجتماعي، وأن

يسهل تذوقه على كل أفراد المجتمع، وهكذا، وبالمثل توجد معايير للسوناتا أو «الفوجية» المحكمة البناء.

غير أن كل شيء، في نقد عمل بعينه، يتوقف على طريقة تطبيق هذه المعايير. فإذا طبقت بطريقة جاهلة، بطل النقد التقديري، وطاش النقد التفسيري عن هدفه.

كان النقد «الكلاسيكي الجديد neoclassical» في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، متمسكًا بالتقاليد والشكليات إلى حد بعيد. وكان هذا النقد، كما يدل عليه اسمه، يتخذ من العصر اليوناني الروماني القديم «أنموذجًا» لكل فن، سواء في الأدب وفي الفنون البصرية. وقد وضع قادة هذه الحركة، ولا سيما بوالو Boileau (١٦٣٦–١٧١١م) قواعد مفصلة لتقدير الفن. وكان يظن أن هذه القواعد تصدق على نحو شامل، لأنها كانت ترتكز على سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس. وعلى هذا الأساس لم تكن الكلاسيكية الجديدة تشجع التجديد والتجريب في الفن.

ولقد كان نقاد الكلاسيكية الجديدة يصنفون الأعمال الأدبية والتصوير إلى أنواع أو أنماط؛ ففي الشعر مثلًا، نجد وصف الطبيعة، والرثاء، والسونيت sonnet، ووُضِعت قواعد ثابتة تقيس جودة الأعمال التي تنتمي إلى نوع معين، أولى هذه القواعد هي ضرورة احترام الفوارق بين الأنماط الفنية، فلا بد أن يكون العمل «خالصًا»، بمعنى أن يتسم بوحدة الروح والأسلوب، ولا ألا يخلط بين الأنواع الأدبية، وتلي ذلك قواعد لكل نمط معين. مثال ذلك أن أحد نقاد الكلاسيكية المحدثة اشترط أن تشيع روح العقيدة المسيحية في «الشعر البطولي»، وأكد أن «البطل ينبغي أن يكون شخصية تقية أخلاقية» والحوادث ينبغي أن تكون «نبيلة وقورًا».[٩] وهذا بطبيعة الحال مثل من أمثلة نظرية محاكاة المثل الأعلى.[١٠] كذلك كانت الحركة الكلاسيكية الجديدة تأخذ بنظرية محاكاة «الماهية».[١١] ومن هنا وضعت القاعدة التي تقول إن جميع الشخصيات الروائية ينبغي أن تكون من «نمط» محدد المعالم، وأن من الواجب أن تسلك بطريقة متسقة وفقًا لهذا النمط، وينبغي ألا تكشف عن سلوك غير مألوف، أو تعبر عن نزوات شخصية.

[٩] جورج سانتسبري: تاريخ النقد والذوق الأدبي في أوربا. الجزء الثاني، ص٩٠–٩١ George Saintsbury, A History of Criticism and Literary Taste in Europe (Edinburgh, Blackwood, 1902).

[١٠] انظر من قبل القسم الثالث من الفصل الخامس.

[١١] انظر من قبل القسم الخامس من الفصل الخامس.

ولعل أشهر القواعد الكلاسيكية الجديدة هي «الوحدات الدرامية» الثلاث. وقد عبر كاستلفترو Castelvetro (١٥٧٠م) عن هذه القواعد، مرتكزًا فيها على سلطة أرسطو، فرأى أن من الضروري وجود وحدة للزمان والمكان في الدراما، أي أن المنظر في الدراما ينبغي ألا ينتقل من مكان إلى الآخر، كما أن الزمان الذي تدور فيه الأحداث ينبغي أن يكون متصلًا، وبعبارة أخرى فإن هذه القواعد تحظر وقوع الفصل الثاني — كما في المسرحية الحديثة — «بعد خمس سنوات»، أو في مكان مختلف تمامًا عن مكان الفصل الأول. ولو احتُرِمَت وحدتَا الزمان والمكان، لكان من الضروري، في رأي كاستلفترو، أن تترتب عليها وحدة الحوادث؛ ذلك لأن أحداث المسرحية ينبغي، عندئذٍ، أن تكون متصلة ومترابطة. هذه الوحدات — وحدة الزمان، والمكان، والحدث — ظلت تسود قدرًا كبيرًا من الدراما الأوروبية طوال ما يزيد على قرنين من الزمان.

ومن الجدير بالملاحظة أن هذه الوحدات الثلاث التي يفترض أنها مستمدة من أرسطو، لا توجد عند أرسطو، فهو لا يؤكد إلا واحدة منها، هي وحدة الحدث التي يعدها كاستلفترو ثانوية، ولقد أكد أرسطو، كما رأينا من قبل، أن من الضروري وجود ارتباط وثيق بين أحداث المسرحية، يؤدي آخر الأمر إلى الذروة. وهو لا يتحدث عن الزمان إلا في فقرة واحدة، وعندئذٍ يتحدث عنه بإيجاز، إذ يقول: «إن التراجيديا تحاول أن تقتصر، بقدر الإمكان، على دورة واحدة للشمس.»[١٢] أما وحدة المكان فلم يرِد لها أي ذكر عند أرسطو.

على أن ما يهمنا في هذا المجال ليس تاريخ هذه القواعد، بل إننا نود أن نرى ما هو نوع النقد الفني الذي يترتب على تطبيق هذه القواعد. ومن المفيد لهذا الغرض أن نبحث أولًا حالة ناقد ضئيل الأهمية نسبيًّا، من نقاد الحركة الكلاسيكية المحدثة. ذلك لأن الناقد الهزيل يكشف عن نقاط الضعف الكامنة في مذهب نقدي معين على نحو أفضل مما يكشف عنها ناقد استطاع بذكائه وحساسيته أن يتغلب على نقاط الضعف هذه، والناقد الذي سنختاره ناقد هزيل حقًّا، بل لقد وصف بأنه «أسوأ ناقد عرفته البشرية».[١٣]

---

[١٢] المرجع المذكور من قبل، المجلد الخامس، ص٨.

[١٣] قارن سانتسبري: المرجع المذكور من قبل، ص٩٣١ قارن أيضًا ص٣٩٧.

حاول توماس ريمر Thomas Rymer، الذي عاش في أواخر القرن السابع عشر، أن يجعل نقده مرتكزًا على كتاب الشعر لأرسطو، فتحدث عن «أعظم الشعراء الإنجليز ... الذين كانوا غير موفقين ... نتيجة لجهلهم بتلك القواعد والقوانين الأساسية التي وضعها أرسطو، أو تجاهلهم لها.»[١٤] وقد استخدم ريمر هذه القواعد، كما فهمها، في نقد شيكسبير. وهكذا طبق قاعدة «النمط» النفسي — وهي الصيغة التي عبرت بها الحركة الكلاسيكية الجديدة عن فكرة «الشمول» عند أرسطو — على «عطيل»، فهاجم المسرحية هجومًا كان عنيفًا أشد العنف؛ لأن هذه القاعدة لا تُلتزم طوالها؛ ذلك لأن شيكسبير جعل ياجو كذابًا. غير أن هذا لا «يتمشى مع النمط»؛ إذ إن ياجو جندي، والجنود دائمًا «قلوبهم مفتوحة، صرحاء، بسطاء في معاملاتهم»، وبالمثل فقد كان من المستحيل أن تحب ديدمونة رجلًا أسود، كما كان من المستحيل أن يكون عطيل قائدًا في البندقية، وهكذا. وفضلًا عن ذلك فإن شيكسبير يخرق قاعدة «نقاء النمط»؛ لأنه يدخل «ترويجًا هزليًّا» وسط التراجيديا، ومن الواضح أنه لا يحترم «الوحدات الدرامية»، أي أن الأحداث تتنقل من مكان إلى آخر. لهذه الأسباب كلها، انتهى ريمر إلى أن شيكسبير، حين كتب التراجيديا، «يبدو بعيدًا عن مستواه تمامًا، فذهنه معوج، وهو يهذي ويشطح دون أي ترابط»[١٥] (عرَض ريمر نقدَه هذا في كتاب اسمه «نظرة قصيرة إلى التراجيديا»، وهو اسم على مُسمًّى بحق!)

ولكي ندرك الأخطاء التي ارتكبها ريمر، ننتقل إلى الكلام عن شخصيات أخرى عظيمة في مجال النقد خلال الحركة الكلاسيكية الجديدة.

كتب جون درايدن J. Dryden هذه الملحوظة على جلدة كتاب من تأليف ريمر: «لا يكفي أن أرسطو قال ذلك؛ لأن أرسطو استمد نماذج التراجيديا عنده من سوفوكليس ويوريبيدس؛ ولو كان قد شاهد تراجيدياتنا الحالية، لكان من الجائز أن يغير رأيه.» فلماذا تعد هذه الملاحظة عميقة إلى حد بعيد؟ لأنها أولًا احتجاج على الخضوع للسلطة في النقد ... «لا يكفي ... إلخ»، ولهذا الاحتجاج أهمية عظمى في عصر كان يسعى إلى تبرير معايير القيم لديه عن طريق الإهابة بالعصر القديم، ولكن الأهم من ذلك أن درايدن يرى أن الأرسططالية ليست لها إلا صحة محدودة، فلا يمكن تطبيقها بطريقة

---

[١٤] مقتبس من مقدمة «نام Nahm» لكتاب أرسطو المذكور من قبل، ص١٠ من المقدمة.

[١٥] اقتبسه ماكس جراف في كتابه: «المؤلف الموسيقي والناقد» ص٢٩١.

صحيحة على التراجيديات الحديثة. وهنا يقول درايدن ضمنًا إن الناقد ينبغي أن يعترف بالطبيعة المتميزة للعمل الفني، قبل أن يطبق قواعده؛ فمعايير التقدير ينبغي أن تكون ملائمة للعمل.

وقد سار ألكسندر بوب A. Pope، خليفة درايدن العظيم، بهذه الحجة خطوات أخرى في كتابه «دراسة في النقد Essay on Criticism» (١٧١١م). وكان بوب يسير، إلى حد بعيد، مع التيار الرئيسي للنقد الكلاسيكي الجديد. فهو ينظر إلى «الطبيعة» على أنها «مصدر الفن، ومعياره، وغايته».[١٦] وهو يؤمن «بتلك القواعد التي اكتُشِفَت منذ القدم، ولم تُستحدَث». ومع ذلك فإن بوب يؤكد أن من الضروري عدم إطاعة هذه القواعد بطريقة متحجرة عمياء، بل إن من الممكن خرقها، إذا دعت الحال.

فمن الممكن كسر هذه القواعد، إذا ترتب على ذلك وصول العمل «إلى شغاف القلب، وبلوغه غايته كاملة»، ولقد كان ريمر يحكم على العمل دون بحث تأثيره في القارئ. أما بالنسبة إلى بوب، فإن «الغاية» الجمالية للعمل هي التي تهمنا؛ فالعمل يكون قد حقق هدفه عندما «تبعث سورة الانفعال الحرارة في الذهن». وفضلًا عن ذلك فإن ريمر لم يكن يحكم، في تطبيقه لقواعد «النمط»، و«الوحدة» ... إلخ، إلا على أجزاء من العمل، وهو يبحث في هذه الأجزاء — مثل طريقة تصوير الشخصيات، والقالب ... إلخ — منفصلة. غير أن من المحال الحكم على جودة الأجزاء أو رداءتها بطريقة واعية إلا إذا فهمنا كيف تؤدي وظيفتها داخل العمل بأسره، وهكذا يقول بوب إن من واجبنا أن نبحث في «القوة المشتركة والنتيجة الكاملة للكل».

على أنه ربما كان أفدح عيوب ريمر هو افتقاره إلى «التعاطف» الجمالي. فهو لا يحاول تذوق المسرحية على ما هي عليه، وهو لا يبذل جهدًا لقبولها والتجاوب معها بوصفها عملًا فنيًّا متميزًا؛ فهو يغمض عينيه عن قيمها، ويحاول أن يحشر العمل قسرًا في القالب المحدد مقدمًا القواعد، ويحمل عليه لأنه لا يدخل في هذا القالب. أما بوب فيؤكد ضرورة قراءتنا للشعر بتعاطف، أو أننا — على حد تعبيره — ينبغي أن نقرأ الشعر «بنفس الروح التي كتب بها مؤلفه». وهكذا فإن ناقدًا حديثًا يقول عن زواج ديدمونة من عطيل، وهو الزواج الذي حمل عليه ريمر، إنه «ليس أمرًا منافيًا لطبيعة الشخصيات، وإنما هو غير مألوف وغريب إلى أبعد حد، ولكن كان المقصود منه أن يكون كذلك».[١٧]

---

[١٦] يلاحظ أن هذه الاقتباسات من بوب هي في الأصل أبيات شعرية، أو أجزاء من أبيات. (المترجم)

[١٧] برادلي: التراجيديا الشيكسبيرية، ص٧١.

إن بوب يذكرنا بما نسيه ريمر. فلا بد أن يُقرأ العمل ويقدر بطريقة جمالية. ولهذا السبب أكَّد بوب أهمية التأثير الجمالي أو «الغاية»؛ ولهذا أيضًا ركز اهتمامه على العمل الكامل — إذ إن الإدراك الجمالي يدرك العمل من حيث هو وحدة، ولا يحلله إلى أجزاء؛ ولهذا — أخيرًا — حثَّ النقاد على أن يراعوا دائمًا مقصد الفنان.

وفي مرحلة متأخرة من القرن الثامن عشر، شنَّ الدكتور جونسون حملة تفصيلية عنيفة على النقد بواسطة القواعد، ولقد كان هو ذاته، مثل بوب، لا يزال ملتزمًا بتراث الحركة الكلاسيكية الجديدة. غير أن جونسون فضح عيوب هذه الحركة بطريقة كانت فعالة إلى حد أنها سددت ضربة قاصمة إلى هذا التراث، وأصبح من الواضح، في نهاية القرن، أن هذه الحركة كانت متجهة إلى الاضمحلال.

والأهم من ذلك كله أن جونسون يميز، بدقة ووضوح، «بين ما استقر لأنه صحيح، وما هو صحيح لمجرد كونه قد استقر.»[١٨] فما الذي يبرر القواعد، التي تُملى على الفنان وعلى عمله؟ لقد كانت هذه القواعد تعد، تقليديًّا، ذات صحة أزلية. غير أن ذلك أضفى عليها سلطة لا تملكها بالفعل؛ «إذ يتضح، بعد اختبار القواعد الموروثة ... أنها أوامر اعتباطية لأشخاص جعلوا من أنفسهم مشرِّعين، ولم يمنحهم هذه السلطة أحد ... وبعد ذلك حُظِرت كل التجارب الجديدة للقريحة الفنية بقانون ساعد الخمول والجبن على قبوله بسهولة.»[١٩] وهكذا ترى أن جونسون لم يقتصر على تحدي القواعد، بل إنه أدانها، على أساس أنها تخنق كل اتجاه إلى التجديد في الفن.

ولقد رأينا كيف التجأ ريمر إلى القواعد في نقده لتراجيديات شيكسبير. أما جونسون، فإنه يوجه إليه لومًا عنيفًا.

فهو، مثل بوب، يهيب بالتأثير الجمالي للعمل؛ فشيكسبير «لا يخفق أبدًا في بلوغ هدفه؛ فهو قادر على أن يجعلنا نضحك أو نبكي أو نجلس صامتين في توقع هادئ حسبما يشاء».[٢٠] كذلك فإن جونسون يؤكد، مثل بوب، أن الناقد ينبغي أن يبحث

[١٨] «النثر والشعر عند جونسون Johnson, Prose and Poetry» ص٢٤٧؛ «ذي رامبلر The Rambler» العدد ١٥٦.

[١٩] The Rambler، العدد ١٥٨، ص٢٧٣.

(London, Bohn, 1850).

[٢٠] «مدخل إلى شكسبير Intr. to Shakespeare في: «النثر والشعر عند جونسون» ص٤٩٥.

فيما يحاول الفنان أن يحققه؛ «فعندما تفهم خطة شكسبير، تختفي على الفور معظم انتقادات ريمر وفولتير».[٢١] وعندئذٍ يتضح أن القواعد سخيفة لا صلة لها بالموضوع، «إن شكسبير لم يعبأ بوحدتي الزمان والمكان».[٢٢] ومع ذلك فلو شئنا أن تُستخدم الوحدتان في التقدير الفني، فعلينا أن نضع نصب أعيننا طبيعة الإدراك الجمالي. فالمتفرج يدرك أن المسرحية «إيهام» وهو يعلم أنه مطالب بأن يتخيل نفسه في مصر مثلًا، ومن المؤكد أن «من يتخيل هذا يستطيع أن يتخيل المزيد».[٢٣] وعلى ذلك فإن تغيير المكان الدرامي ليس عيبًا، لأنه لا يقلل من الاهتمام الجمالي، وكذلك الحال بالنسبة إلى الزمان؛ «فمن يستطيع أن يمد ثلاث ساعات إلى اثنتي عشرة أو أربع وعشرين ساعة، يستطيع بنفس السهولة أن يتخيل عددًا أكبر.»[٢٤] على أن إحدى الوحدات الثلاث موجودة بالفعل عند شيكسبير، وهي بعينها الوحدة التي كان أرسطو يؤكدها؛ «فالحدث الواحد يرتبط بالآخر، والنتيجة تتلو بتعاقب سلس».[٢٥] كما أن من الواجب ألا يُلام شيكسبير على مزجه بين التراجيديا والكوميديا؛ فامتزاج «الفرحة والأسى» أمر «طبيعي» في الحياة البشرية، وهو بدوره يزيد من الفعالية الدرامية للمسرحية.

فما هي النتائج التي يمكننا استخلاصها من هذه المناقشة؟

من المؤكد أن هذه النتائج ليست هي أن النقاد ينبغي أن يستغنوا تمامًا عن القواعد، فلا بد أن تكون لدينا معايير لما هو جيد وما هو رديء إذا شئنا أن نقوم بأي تقدير للفن، كذلك فليس المقصود من مناقشتنا أن قواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة هي، ببساطة، قواعد محرفة. فلو كانت كذلك، لما ظلت سائدة في ميدان النقد خلال تلك الفترة الطويلة، وإنما الأصح أن لكل من هذه القواعد أهمية معينة؛ «فالوحدات الدرامية» تؤكد أهمية التركيز والتكثيف الدرامي؛ ذلك لأن اهتمام المشاهد كثيرًا ما يتشتت عندما

[٢١] المرجع نفسه، ص٤٩٦.

[٢٢] المرجع نفسه، ص٥٠١.

[٢٣] المرجع نفسه، ص٥٠٢.

[٢٤] The Rambler العدد ١٥٦.

[٢٥] «مدخل إلى شكسبير»، في المرجع المذكور من قبل، ص٥٠٠.

تكون هناك تغيرات كثيرة في الزمان والمكان، وعندما لا تكون أحداث المسرحية مترابطة بعضها مع البعض، وقاعدة «نقاء النمط» تذكرنا بأن الخلط بين عدة أساليب واتجاهات كثيرة ما يحدث تخلخلًا في العمل الفني، وأخيرًا فإن قاعدة «النمط» النفسي مستمَدة من نظرية «الماهية»، وهي من أدق النظريات الفنية وأهمها.

وإذن، فليس عيب النقد الذي كان يوجهه ريمر هو مجرد استخدامه لقواعد، أو استخدامه لقواعد الحركة الكلاسيكية الجديدة، بل إن العيب هو أن القواعد تطبق بطريقة آلية عمياء. ومن ثَم فإن الناقد يكون عاجزًا، نتيجة لاتباع هذا المنهج، عن تذوق قيمة العمل، ويطيش نقده، سواء أكان تقديريًّا أم تفسيريًّا، عن الهدف تمامًا.

وعلى الرغم من أن بوب وجونسون لم يستخدما هذه الألفاظ، فإنهما كشفَا بوضوح عن أن المعايير ينبغي أن تكون ملائمة من الوجهة الجمالية، فقبل أن يتمكن الناقد من الحكم على العمل، ينبغي أن يكون لديه إحساس بما يحاول العمل أن يحققه في تجربة القارئ. وما لم يفهم الناقد «غاية» العمل ويحترمها، فإنه يسيء تفسير «الوسائل» والحكم عليها.

ويترتب على ذلك أن النقد ينبغي أن يبدأ على الدوام باستجابة جمالية يشعر بها الناقد، وربما لم يكن الوصف الصحيح لريمر هو أن إدراكه الجمالي باطل، وإنما هو أنه لم يدرك المسرحية جماليًّا على الإطلاق، ولو كان قد أدركها جماليًّا، لكان من الجائز أن يشعر بقوة العمل، ولكان أكثر ترددًا في تطبيق قواعده؛ «فالغاية» الجمالية، التي ينبغي أن تحكم العملية النقدية بأسرها، لا يمكن أن تتكشف إلا للإدراك الجمالي.

ولقد كان ريمر واثقًا من نفسه إلى هذا الحد الكبير، في إصداره لأحكامه الباطلة؛ لأنه كان يعتقد أنه يستند إلى سلطة التراث، وإذن فها هنا درس آخر ينبغي أن نتعلمه بالنسبة إلى النقد، هو أن الناقد ينبغي أن يظل متيقظًا للتجديد في الفن. وينبغي أن يكون على استعداد للتخلي عن المعايير التقليدية، عندما لا تكون صالحة للحكم على أعمال جديدة مختلفة. وهذه في الواقع نتيجة للمبدأ القائل إن علينا أن نحترم الفردانية الجمالية لكل عمل، والواقع أن كثيرًا من تجاربنا الجمالية إنما هي توتر بين التراث والتجديد. ولقد كان ريمر المسكين واقعًا في قبضة التراث، غير أن كلًّا منا ينمي في نفسه عادات إدراكية، نتيجة لتجربته مع الفن خلال فترة طويلة من الزمان، هذه العادات ينبغي ألا تكون جامدة متحجرة؛ «فكل شِعر جيد تقريبًا يبعث في النفس الاضطراب،

خلال لحظة على الأقل، عندما نراه لأول مرة على ما هو عليه، ولا بد من التخلي عن عادة معينة أثيرة لدينا إذا ما شئنا أن نتابعه».[٢٦] ولن يكون حكم الناقد ملائمًا من الوجهة الجمالية إلا إذا كان على استعداد للتخلي عن المعايير القديمة إذا دعا الأمر؛ فذهن الناقد الجيد وذوقه مَرِن قابل للتشكُّل.

(٢) النقد السياقي

يشمل «سياق» العمل الفني الظروف التي ظهر فيها العمل، وتأثيراته في المجتمع، ويشمل بوجه عام جميع العلاقات والعلاقات المتبادلة بين العمل وبين الأشياء الأخرى، باستثناء حياته الجمالية؛ فالإدراك الجمالي يتركز على العمل مأخوذًا على حدة. غير أن العمل، إذا ما نظر إليه بطريقة غير جمالية، كان يوجد في سياق؛ فقد ابتدعه إنسان كانت له سمات نفسية معينة. وكان هذا الإنسان يعيش في مجتمع لا بد أن نظمه وقيمه أثرت في تفكيره وكيانه، وكانت له انتماءات سياسية واقتصادية وعنصرية، وفضلًا عن ذلك فإن العمل، بمجرد أن ينشر أو يعرض، تكون له تأثيرات في الحياة الشخصية والاجتماعية، وللعمل تأثير أخلاقي، كما أكد أفلاطون وتولستوي، فمن الممكن استخدامه لأغراض الإصلاح الاجتماعي، ومن الممكن أن يغير تفكير جمهوره واتجاهاته.

والنقد السياقي contextual هو ذلك النوع من النقد الذي يبحث في السياق التاريخي، والاجتماعي، والنفسي، للفن.[٢٧]

هذا النوع من النقد، في صوره المختلفة، يكاد يكون قديمًا قِدَم النقد الفني ذاته، فبعض الأعمال الفنية نواتج اجتماعية واضحة، لأنها تجسد معتقدات حضارة الفنان ورموزها، وتعكس سمات العنصر الذي ينتمي إليه، وقد ظلت هذه الأعمال، منذ أيام اليونانيين، تدرس في صلتها بالمجتمع، كذلك فإن تاريخ حياة الفنان، في الفنون البصرية والأدب على

---

[٢٦] رتشاردز: النقد العملي، ص٢٥٤.

[٢٧] قارن ويليك ووارين: نظرية الأدب، ص٦٧ وما يليها.
René Wellek and Austin Warren, Theory of Literature (N. Y., Harcourt, Brace, 1949).

الأقل، هو موضوع الاهتمام منذ القرن السادس عشر، كما أن التحليل التاريخي للأدب يظهر منذ بداية القرن الثامن عشر.[٢٨]

غير أن النقد السياقي لم يمارس أبدًا بذلك النطاق الواسع والنجاح اللذين مُورِس بهما في الأعوام المائة الأخيرة، بل إن ظهور النقد السياقي ونموه قد يكون أبرز تطور في تاريخ النقد منذ منتصف القرن التاسع عشر، وقد تمكن السياقيون عن طريق استخدام مفاهيم وأساليب جديدة في التحليل، من الإتيان بقدر ضخم من المعلومات عن الفن، وطبقوا مناهجهم على الفن الكلاسيكي، فضلًا عن المعاصر، وألقوا الضوء على وقائع لم يسمع بها أحد من قبل؛ ففي الماضي كان الفن يُعَد نتاجًا «للجنون» أو «الإلهام»، ومن هنا كان الفن يُعَد بمنأًى عن الدراسة الواقعية. أما النقاد السياقيون فينظرون إلى الفن على أنه ظاهرة تجريبية ضمن ظواهر أخرى، فمن الممكن أن يُدرَس كما تُدرَس الظواهر الفيزيائية أو التاريخ البشري أو النشاط الاقتصادي، ويدل النجاح الذي أحرزته أبحاثهم على صحة موقفهم، فالنقد السياقي في الأعوام المائة الأخيرة هو، في ذاته، واحد من أعظم المنجزات العقلية.

ولن يتسع المقام هنا إلا لعرض موجز للأسباب الرئيسية التي أدت إلى ظهور النقد السياقي ونموه.

ففكرة السياق ذاتها من أقوى أفكار القرن التاسع عشر تأصُّلًا وأعظمها تأثيرًا، والمقصود بها هو أن الشيء لا يمكن أن يُفهَم منعزلًا، وإنما يُفهَم فقط بدراسة أسبابه ونتائجه وعلاقاته المتبادلة، هذه الفكرة الغنية الحافلة بالنتائج تحفز على البحث في ميادين متعددة، ضمنها ميدان النقد الفني، والواقع أن القرن التاسع عشر كان، إلى حد بعيد، ذا اتجاه تاريخي، وكثير من مفكريه وعلمائه البارزين كانوا يدرسون وقائع أبحاثهم بالطريقة المنشئية (genetically)، أي من خلال أصولها.

وهناك سبب آخر أكثر تخصصًا، أدى إلى ظهور السياقية في ميدان النقد الفني على التخصيص؛ فقد كان كثير من مفكري القرن التاسع عشر يريدون أن يجعلوا النقد «علميًّا»؛ ذلك لأنهم كانوا، من جهة، معجبين بدقة العلوم الطبيعية ويقينها، وكانت الحركة المسماة «الوضعية» تشيد بالعلم بوصفه أرفع منجزات العقل البشري. ومن

---

[٢٨] أدموند ولسون: «التفسير التاريخي للأدب، في كتاب «مقصد الناقد The Intent of the Critic» ص٤٣–٤٥.

جهة أخرى فقد راعتهم ذاتية الأحكام النقدية، وهي الذاتية التي بدت ميئوسًا منها، كما راعتهم الخلافات التي لا تنتهي بين النقاد. ولو أمكن دراسة الفن علميًّا، أي سياقيًّا، فربما أصبح التقدير بدوره، عندئذٍ، علميًّا في نهاية الأمر.

وفي الوقت ذاته كان يجري تطور عقلي يبشر بتحقيق هذا الأمل؛ فالعلوم الاجتماعية، ولا سيما علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الحضارية والاقتصاد وعلم النفس، كانت عندئذٍ في صعود؛ وكانت تستكشف السلوك الفردي والمجتمع بطريقة علمية، وتحرز في ذلك نجاحًا مذهلًا في بعض الأحيان؛ فقد درست ظواهر، كالعمليات العقلية، كانت تُظن غامضة، وظواهر أخرى كالدين بوصفه نظامًا اجتماعيًّا، كانت تُعد محرمة، فلِمَ لا يدرس الفن على النحو نفسه؟

وما زالت هذه الدوافع التي تشجع على النقد السياقي حية إلى حد بعيد في أيامنا هذه، بحيث يأخذ الباحثون المعاصرون على عاتقهم تلك المهمة التي تطلع إليها المفكرون منذ قرن من الزمان.

وسوف ندرس في هذا القسم بعض المدارس الكبرى للنقد السياقي.

يُعد كارل ماركس أبًا لمدرسة معينة من مدارس النقد السياقي. غير أن تفكيره قوة كبرى في تطور النقد السياقي بوجه عام؛ ذلك لأن ماركس من الشخصيات الكبرى في الحركة التي اتجهت إلى دراسة جميع النظم في المجتمع، وضمنها الفن، بطريقة علمية.

والمجتمع، في رأي ماركس، ليس مجموعة متباينة من النظم، أعني الحكومة والتعليم، والحياة العائلية، والدين، والفن ... إلخ، بل إن هذه كلها تشترك في مجموعة معينة من القيم، أو في «أيديولوجية». فليس من قبيل المصادفة أن يوجد نوع معين من التنظيم العائلي في حضارة معينة إلى جانب شكل معين من أشكال الحكم والنظام القضائي؛ ذلك لأن أوجه النشاط هذه تندرج، في رأي ماركس، تحت إطار واضح، معقول؛ لأنها كلها تعبر عن أيديولوجية العصر.

ومن الممكن أن تدرس الأيديولوجية بدورها دراسة علمية؛ فأكثر النظم في المجتمع أساسية هو النظام الاقتصادي، أي أن نظام ملكية وسائل الإنتاج والتبادل هو مصدر الأيديولوجية، وهو يؤثر في جميع النظم الأخرى. ومن هنا كانت النظرية الماركسية تُسمَّى «حتمية اقتصادية»؛ فقد رأى ماركس أن فهم ديناميات النشاط الاقتصادي يتيح لنا فهم تركيب المجتمع، ويمكننا من التنبؤ بمجرى التغير الاجتماعي.

أما التحديد الدقيق للطريقة التي يرتبط بها العامل الاقتصادي بالجوانب الأخرى للمجتمع في رأي ماركس؛ فهو مسألة تفسيرية عسيرة، لا يتسع المقام هنا لخوضها؛ فلو كان ماركس قد قال إن العامل الاقتصادي هو السبب الوحيد والكافي الذي يجعل النظم الأخرى على ما هي عليه، لكان من الواضح أن نظريته غير مقبولة؛ فهذا الرأي ينطوي على تبسيط مفرط، ولا توجد أدلة تؤيده، ومن المهم أن نرى لماذا كان هذا الرأي على خطأ في حالة الفنون الجميلة، على الرغم من أن الانتقادات نفسها تصلح أيضًا في حالة مناقشة نظم الحكومة، والحياة العائلية ... إلخ.

فمن الملاحظ أولًا أن الفن يتأثر بقوى أخرى في المجتمع غير العامل الاقتصادي؛ فالأفكار الأخلاقية للعصر، ونظرته الكاملة إلى العالم أو إلى الحياة، ومستوى الثقافة والذوق، والمعتقدات الدينية السائدة — كل هذه العوامل وكثير غيرها، يمكن أن تترك طابعها على الفنان، وبالتالي على أعماله، ولكن الأهم من ذلك أن أهم العوامل التي تجعل العمل الفني على ما هو عليه هي عوامل تنتمي إلى مجال الفنون الجميلة وحده؛ فالفنون الجميلة، بما هي كذلك، لم تكن لتوجد لولا وجود وسط، وقوالب، وأساليب فنية، ولا يوجد لهذه الأخيرة مقابل خارج الفن، بل إن لها حياة ودلالة خاصة بها في نظر الفنان، وهي تفرض حدودًا على نشاطه الخلاق، كما توحي بالاتجاه الذي ينبغي أن يتخذه هذا النشاط.

وهي تُغيَّر أو تُستبعَد تلبية لحاجات فنية، وليس في استطاعتنا أن نفهم تاريخ الفن ما لم نفهم الأسباب الفنية المتخصصة، التي تؤدي إلى تطور مختلف الأساليب والتقاليد الفنية.

لهذه الأسباب كان الماركسيون الأكثر اعتدالًا يرفضون «ذلك الزعم المتنع القائل إن ماركس يعُد الأعمال الفنية انعكاسًا مباشرًا لأسباب مادية واقتصادية.»[٢٩] فهم يرون، بدلًا من ذلك، أن العامل الاقتصادي واحد ضمن عدة عوامل تؤثر في الفن، ومع ذلك فهم يصفون العامل الاقتصادي بأنه هو السبب «النهائي» أو «الحاسم» أو «الأخير».[٣٠] وهنا تصبح نظريهم غامضة إلى حد يستحق النقد، ما داموا لا يقدمون تفسيرًا لمعاني هذه

[٢٩] رالف فوكس «الماركسية والأدب» في كتاب «النقد Criticism»، ص١٣٦، نشرة. Shores Miles, Mckenzie (N. Y., Harcourt, Brace 1948).

[٣٠] المرجع نفسه، ص١٣٥.

الألفاظ، ولكن لما كان ما يهمنا أساسًا ليس هو النظرية الاجتماعية، فإن في استطاعتنا الانتقال إلى التطبيق المحدد للماركسية على الفنون الجميلة.

إن لكل نظرة نقدية ميزتها الخاصة في ميدان الفن، والماركسية تعيننا على إدراك أن «العمل الفني يحيا في عالم اجتماعي».[٣١] وفي رأي الماركسية أن المجتمع يؤثر الفن بطريقتين أساسيتين:

ذلك أولًا لأن المشكلات الاجتماعية الحيوية للعصر الذي يعيش فيه الفنان تحفزه على الخلق، ولقد كان ماركس يرى أن جميع المجتمعات تنقسم إلى طبقات، على أساس اقتصادي؛ فهناك صراع لا يتوقف بين المسيطرين على الثروة الاقتصادية وغير المسيطرين عليها. ويولد صراعهما توترات في جميع مجالات الحياة، ويؤدي إلى تغيرات سياسية وقانونية، وإلى عدم استقرار اجتماعي. وهو يؤدي أيضًا إلى خلق الفن؛ فالفنان، شأنه شأن أي فرد آخر في المجتمع، داخل في هذا الصراع؛ فهو قد يرتبط بالقوى الثورية في ميدان الاقتصاد، أو قد يكون متحدثًا باسم النظام القديم وفي كلتا الحالتين يكون أصل عمله، والعامل الذي يحدد اتجاه هذا العمل، هو الديناميات الاجتماعية لعصره.

على أن القوى الاقتصادية ليست قوى خارجة عن العمل فحسب، وإنما هي تدخل في الموضوع الفني ذاته؛ «فالأعمال الفنية تتألف دائمًا من موضوعات لها دلالة اجتماعية (وللألفاظ، والأنغام، والأشكال) ارتباطات انفعالية تتسم بأنها اجتماعية».[٣٢] والموضوع الذي يعالجه الفنان — أي الشخصيات، والبيئة، والحوادث … إلخ — وكذلك الرموز التي يستخدمها، تعكس أيديولوجية ذلك العصر، والأفكار والاتجاهات التي يعبر عنها تضعه في جانب أو آخر من الصراع الطبقي، وهكذا فإن جميع عناصر العمل تكشف عن تأثير المجتمع.

ما مدى سلامة هذه النظرية بوصفها أساسًا للنقد الفني؟

إن جزأها الأول، الذي يصف الدوافع إلى الخلق، ليس أساسًا للنقد على الإطلاق؛ فالعامل الذي يدفع الفنان إلى الخلق يخرج عن نطاق العمل الفني ذاته، وقد يكون هو

---

[٣١] كريستوفر كودويل: الشعراء الإنجليز Christopher Caudwell, English Poets في كتاب «النقد Criticism» ص١٢٩.

[٣٢] المرجع نفسه، ص١٢٩.

الاندماج في الصراع الاجتماعي، ولكنه قد يكون أيضًا الرغبة في كسب المال، أو خطب ود المحبوبة؛ فهذه مسألة متعلقة بالدراسة النفسية للخلق الفني، أو بالسيرة الذاتية للفنان.

ولو نظرنا إلى الرأي الماركسي على أنه نظرية في الخلق فحسب، لكان فيه بالتأكيد قدر من الحقيقة؛ فمن الواضح أن بعض الفنانين كانت تتملكهم مشاعر التمرد الاجتماعي، ولكن هل كانت المظالم التي يحملون عليها اقتصادية في أساسها؟ لقد كانت كذلك في بعض الحالات، كما هي الحال في الروايات «البروليتارية» في الثلاثينات من هذا القرن، غير أن الفنان، في حالات أكثر جدًّا، لم يكن ينظر إلى المشكلات الاجتماعية من خلال عوامل اقتصادية خالصة، ومن هنا فإن المار كسي يحاول أن يثبت أن المشكلات الاجتماعية، في كل هذه الحالات، كانت جذورها متغلغلة في الصراع الاقتصادي، وعلى الرغم من أن إمكان إثبات ذلك أمر مشكوك فيه إلى حد بعيد، فقد حاوله الماركسيون في تحليلاتهم للفنانين التقليديين.

لقد كرس هنريك إبسن، الكاتب الدرامي في أواخر القرن التاسع عشر، جهوده صراحة للإصلاح الاجتماعي، فقال: «لا يمكن أن يعفي أي شخصٌ نفسَه تمامًا من المسئولية نحو المجتمع الذي ينتمي إليه، أو ألا يكون له نصيب في خطاياه.» وفي عدد من مسرحياته، مثل «براند Brand» و«عدو الشعب» و«البطة البرية» تجد شخصياته تمجد نزاهة الفرد ومثابرته، حتى عندما يقف ضد المجتمع، ومن هنا فإن الماركسيين يرون أن إبسن كان يحركه صراع النزعة الفردية في «البرجوازية الصغيرة» ضد رأس المال الكبير.[٣٣] ولنلاحظ أن هذا فرض متعلق بالمصادر الكامنة من وراء التوتر الاجتماعي وهو لا يصف المشكلة الاجتماعية كما فهمها الفنان نفسه. وفضلًا عن ذلك، فحتى لو كان هذا الفرض سليمًا، لما فسر دوافع إبسن في كتابه مسرحيات أخرى، بل إن من العسير أن ندرك كيف تستطيع النظرية أن تعلل معظم أمثلة الخلق الفني، ما لم يتسع لفظها الرئيسي، وهو لفظ «الاقتصادي»، ويصبح غامضًا إلى حد تفقد معه النظرية كل معنى محدد.

على أن الجانب الأهم في الماركسية، بالنسبة إلى أغراضنا، هو، كما لاحظت من قبل، نظريتها في العمل الفني ذاته، فهل من الممكن أن يفيد النقد من هذه النظرية؟ إن

---

[٣٣] إينجل فلوريس (الناشر): إبسن في مواضع متفرقة من الكتاب. Angel Flores, ed. “Ibsen” (N. Y., Critics Group, 1937).

الإجابة في رأيي واحدة بالنسبة إلى الماركسية وجميع المدارس الأخرى للنقد السياقي، فإذا كان وصف الأصول التي ينشأ منها العمل الفني يمكن أن يساعد على تفسير «ما ينطوي عليه العمل»، على حد تعبير بلاكمير، فعندئذٍ يكون الجواب بالإيجاب، فمن الممكن أن يكون النقد المتعلق بنشأة العمل مساعدًا للنقد الجمالي، ما دامت له صلة جمالية بالموضوع، فإذا أمكن إثبات أن المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ماثلة في تركيب العمل، وبالتالي تحدث فارقًا في أهميته الجمالية، فعندئذٍ يكون من الضروري قطعًا استخدام النقد الماركسي. وعلى الرغم من أن الفهم الاقتصادي للعامل الاجتماعي أضيق مما ينبغي بالضرورة، فإن التحليل الماركسي الدقيق يساعد في إلقاء الضوء على بعض الأعمال، ومن الممكن الاستعانة بنظرة أوسع إلى البناء الاجتماعي والتغير الاجتماعي، من أجل تحليل كثير من الأعمال الأخرى، فمما له صلة بلوحات تيسيان Titian أن نصف الأرستقراطية المعاصرة في مدينة البندقية، كما أن بعض روايات ديكنز وهاردي ودريزر ترجع نشأتها إلى المظالم الاجتماعية والاقتصادية في عصورهم، ولقد كان النقد الماركسي من أهم القوى الدافعة إلى التوسع في طريقة النظر إلى الفن هذه، وكان ملهمًا لدراسات رائدة مثل تحليل بارنجتون Parrington السياسي الاجتماعي للأدب الأمريكي.

على أن الماركسيين بالغوا في أهمية نظرتهم هذه وقيمتها. وهكذا فإن الفكرة التي تكون بالفعل مثمرة إذا استُخدمت بطريقة حكيمة، تحولت إلى «تزييف متعصب».[٣٤] والواقع أن «كل صيغة للمعرفة لا بد أن تنهار حالما تُعزى إليها أهمية تزيد عما ينبغي».[٣٥] فما هي نواحي القصور في النقد الماركسي؟

من الواضح إلى حد بعيد أن هناك أعمالًا فنية عديدة لا تسري عليها مقولات التحليل الاجتماعية الاقتصادية، ففي استطاعتنا أن نقول، عن حق، إن هايدن كتب سيمفونيات متعددة لراعيه الأرستقراطي. غير أن هذه الحقيقة خارجة عن مجال الموسيقى، بل إننا قد نقول — وإن كانت الأرض التي نرتكز عليها في هذه الحالة أضعف بكثير — إن موسيقى هايدن «تعكس» رشاقة المجتمع الأرستقراطي وتأنقه. أما إذا شئنا أن نقول أي شيء أدق وأكثر تفصيلًا عن الموسيقى، فسوف يتعين علينا أن نبدأ الكلام بلغة

---

[٣٤] ب.، بلاكمير «طبيعة عمل الناقد A Critic's Job of Work» ص٢٧٨، في كتاب «العميل المزدوج The Double Agent».

[٣٥] المرجع نفسه، ص٢٧٠.

«الموسيقى»، فعندئذٍ ينبغي أن نصف الأوركسترا الذي كتبت السيمفونيات من أجله، وطريقة هايدن في استخدام قالب السوناتا، والمرح والرقة اللذين تعبر عنهما الموسيقى.

أما الموسيقى «الخالصة» فهي أوضح الأمثلة على ما نقول، والواقع أن هناك أعمالًا في جميع الفنون لا تسري عليها مفاهيم النقد الماركسي، ولو كان الماركسي يعترف بالحدود التي لا تتعداها نظريته، لسلَّم بهذه الحقيقة، غير أن هناك ماركسيين يحاولون تطبيق مذهبهم حتى على هذه الأعمال. عندئذٍ يترتب على ذلك حدوث أحد أمرين:

قد يُصدِر الناقد حكمًا سلبيًّا على العمل؛ فهو يحمل عليه لكونه «فارغًا». والواقع أن أقوى ألفاظ الذم في النقد الماركسي هي لفظ «شكلي»، وهذا اللفظ يستخدم في وصف تلك الأعمال «الخالصة» التي تفتقر إلى دلالة اجتماعية، فرفض الفن أن يعالج أي موضوع، كما هي الحال في التصوير والنحت التجريديين، يؤدي إلى «هدم الفن ذاته».[٣٦] غير أن الماركسي يقع هنا في خطأ «العبادة العمياء للمنهج methodolatry»، أي أن منهجه في البحث، الذي ينبغي أن يكون أداة توصله إلى نتيجة، يصبح هو الذي يملي النتيجة، وعلى حين أن المفاهيم الاقتصادية والاجتماعية ينبغي التخلي عنها عندما نكون إزاء فن «خالص»، فإن هذه المفاهيم تصبح، بدلًا من ذلك، جامدة متحجرة، وتشن حملة على كل ما لا يمكن معالجته عن طريق هذه المفاهيم. أي أن العمل لا يُبحَث ولا يُحكَم عليه من خلال ما هو فيه.

فإذا لم يحمل الناقد على العمل مباشرة، فلا بد أن يحاول تحليله، ومع ذلك فإن مفاهيمه السياقية لا تصلح تمامًا لتفسير التركيب الداخلي للعمل. ومن ثَم فإن الناقد الماركسي يعمل في كثير من الأحيان على توسيع معانيها، غير أن نقده يؤدي عندئذٍ إلى محو التمييز بين نوعين من المعطيات — السياقية والجمالية — مما يولد خلطًا لا نهاية له، مثال ذلك أن الموسيقي «اللانغمية atonal» المعاصرة كثيرًا ما توصف، في كتابات النقاد السوفيت، بأنها «برجوازية»، وهو لفظ له معنًى واضح المعالم، إلى حد ما، في نظرية ماركس الاقتصادية. فمن الممكن أن يوصف شخص، أو نظام اقتصادي، بأنه «برجوازي»، ويكون لهذا الوصف معنى.

[٣٦] نيكولاي بوخارين «الشعر والمجتمع» (Nikolai Bukharin, “Poetry and society”) في كتاب فيفاس وكريجر المذكور من قبل، ص٥١١.

أما وصف نوع من الموسيقى بأنه «برجوازي» فكلام لا معنى له على الإطلاق. وكل ما يمكن أن يعنيه هو أن تلك الموسيقى تؤلف وتعزف في بلاد توجد فيها نظم رأسمالية برجوازية، ولكن هذه لا تعدو أن تكون حقيقة سياقية عن الموسيقى وهي تدل على ما هو موجود في الموسيقى، فمفهوم «البرجوازية» لا جدوى منه في التحليل الفني، شأنه شأن أي مفهوم آخر غير مرتبط بالميدان الجمالي.

والواقع أن الخطأ الذي تقع فيه الماركسية في هذا الصدد، هو نفس العيب الكامن في كل نقد سياقي، أي أن المفاهيم الأساسية فيها هي بالضرورة أضيق من أن تفي بأغراض النقد الفني.

إن صاحب النظرية السياقية يتجه بطبيعته إلى الاهتمام بما يقع خارج نطاق العمل الفني، أي بالتركيب الاقتصادي للمجتمع مثلًا. وهو يستطيع الكلام في هذا الموضوع بعبارات تاريخية واجتماعية ونفسية ... إلخ. وعندما ينتقل إلى العمل ذاته، يستخدم نفس العبارات، ومن هنا لم يكن في استطاعته أن يتحدث إلا عن عناصر العمل، المستمدة من «الحياة» أو المشابهة لها؛ فالناقد الماركسي يهتم بالموضوع الذي يعالج العمل، و«بالأفكار» التي يعبر عنها، وهذه يمكن أن تناقش بلغة اجتماعية واقتصادية. غير أن ما يسميه الماركسي، دون تمييز، بالعناصر «الشكلية» في العمل، لا يمكن أن يناقش بهذه اللغة، وعلى ذلك فإن جهازه النقدي محدود بدرجة لا أمل فيها.

وفضلًا عن ذلك، فإن المظالم الاجتماعية أو الصراع الطبقي إذا اندمجَا في العمل بوصفهما «مضمونًا» له، فإنهما لا يكونان عنصرَين مستقلَّين؛ فالمضمون والشكل يتبادلان التأثير، والمشكلة أو «الفكرة» الاجتماعية لا تصبح في داخل العمل نفس ما هي عليه وهي خارج العمل، وإنما تتحول عن طريق «الجسم» والتركيب الحسي، وتكون لها دلالة مختلفة، ومن هنا، فحتى عند الحكم على المضمون الفني، وهو الشيء الوحيد الذي يستطيع صاحب النظرية السياقية أن يتحدث عنه، لا تكون مقولاته المستمدة مباشرة من النظرية الاقتصادية أو الاجتماعية كافية.

هذه نواحي نقصٍ خطيرة في النقد الماركسي وفي كل نقد سياقي، ومع ذلك، فعندما تكون الموضوعات الاجتماعية جزءًا من «المضمون»، فإن الناقد الماركسي يستطيع في كثير من الأحيان أن يقدِّم إلينا تفسيرات مفيدة للعمل، ولكن حتى في هذه الحالة نجد بعض الماركسيين يرتكبون خطأ «التزييف المتعصب»، وإن كان في هذه الحالة من نوع

مختلف؛ فهم يذهبون إلى أن تفسيرهم هو التفسير الوحيد المشروع للعمل، غير أن هذا زعم لا يمكن أن يدعيه أي ناقد، مهما كانت المدرسة التي ينتمي إليها؛ إذ إن حقائق الفن، وتاريخ الذوق يكذبانه؛ فالأعمال الفنية متعددة القيم، والتفسيرات السليمة للعمل الواحد يمكن أن تتعدد إلى حد يستحيل معه تبرير القول بوجود معنى واحد فريد للعمل.

وفضلًا عن ذلك، فحتى بعد أن يكون النقد التفسيري قد أدى وظيفته، فإن لدى الناقد مهمة أخرى ينبغي عليه إنجازها، وكما يقول إدموند ولسون:

«فمشكلات القيمة النسبية تظل قائمة بعد أن نكون قد فحصنا ... العامل الاقتصادي الماركسي والعوامل العنصرية والجغرافية. فمهما كانت دقة تفسيراتنا للأعمال الأدبية واكتمالها ... فلا بد أن نكون على استعداد لمحاولة تقدير الدرجات النسبية للنجاح الذي تصل إليه نواتج مختلف العصور ومختلف الشخصيات ... ولو لم نفعل ذلك لما كنا نكتب نقدًا أدبيًّا على الإطلاق، بل لكان ما نكتبه مجرد تاريخ اجتماعي أو سياسي كما ينعكس على النصوص الأدبية».[٣٧]

على أن الماركسيين لا يقفون عند حد النقد التفسيري، وبل إنهم يقومون أيضًا بنقد تقديري.

والواقع أن نفس المفاهيم التي يستخدمونها في وصف سياق الفن، تتحول إلى معايير للحكم على الفن؛ فالماركسيون، كما رأينا من قبل، يرون أن الأعمال الفنية يرجع أصلها إلى الصراع الطبقي، وأنها تعكس هذا الصراع، وسواءٌ أكان هذا الرأي صوابًا أم خطأً، فإنه مسألة متعلقة بالواقع، ويرى الماركسيون أيضًا أن العمل يكون جيدًا عندما يعبر عن احتجاج الطبقة الدنيا في المجتمع ويساعد على تطورها الثوري، بينما يكون العمل رديئًا إذا كان متحالفًا مع الطبقة الحاكمة.

غير أن هذا لا يصلح أساسًا للنقد التقديري؛ «فإذكاء المشاعر الثورية» ليس مفهومًا جماليًّا، والماركسي، شأنه شأن أفلاطون وتولستوي، يتجاهل أو يرفض قيمة الفن «لذاته»،[٣٨] فتقديره أخلاقي، لا جمالي.

---

[٣٧] المرجع المذكور من قبل، ص٥٧.

[٣٨] انظر كودويل، المرجع المذكور من قبل، ص١٢٩ وما يليها.

والواقع أن التصوير الذي تم إنتاجه في الاتحاد السوفيتي يكشف بوضوح عن الفارق بين القيم الأخلاقية السياسية وبين القيم الجمالية؛ فهو «محاكاة» ميلودرامية، قريبة من الواقع، لأبطال الثورة الروسية وحوادثها، وربما كان لمثل هذا التصوير تأثيرات اجتماعية ودعائية يوافق عليها الماركسيون؛ غير أنه من الوجهة الجمالية لا يقل سوءًا عن اللوحات التاريخية في عواصم الولايات المتحدة الأمريكية.

ويعد استخدام المفاهيم التفسيرية التي تعبر عن أمر واقع، «كالوعي الاجتماعي» مثلًا، في التقدير، خطأ آخر نجده يتكرر كثيرًا في النقد السياقي، وسوف نصادف هذا الخطأ مرة أخرى فيما بعد. ولقد كان هذا الخطأ، بما أدى إليه من أحكام قيمة مشوَّهة، هو السبب الرئيسي في ارتياب النقد، خلال عصرنا هذا، في النظرية السياقية.

أما من الناحية العملية، فإن النقد الماركسي ليس دائمًا واقعًا في هذا الخطأ الصريح الذي تحدثت عنه الآن، فكثيرًا ما تتداخل في هذا النقد الوقائع الاجتماعية مع النقد التفسيري والتقدير الجمالي والتقدير الأخلاقي، ونستطيع أن نعد النقد الماركسي لإبسن مثلًا على ذلك.

وكما رأينا من قبل، فإن أصول مسرحيات إبسن ترجع، عند الماركسيين، إلى الصراع بين «البرجوازية الصغيرة» وبين الرأسمالية الكبيرة. وفي بعض المسرحيات، تُعَد الفردية موضوعًا رئيسيًّا هامًّا، ولكن الماركسيين يصفقون لمسرحيات إبسن بقدر ما تدعو إليه من ثورة اجتماعية، ومع ذلك فإن إبسن لا ينجح، آخر الأمر، في نظر الماركسيين؛ ذلك لأنه، برغم حملة الفنان على المجتمع المعاصر له، فإنه لا يدعو إلى البديل الماركسي له، وهو الثورة البروليتارية. وهذا بدوره أمر يفسره الماركسيون تفسيرًا سياقيًّا؛ فهم يرون أنه لم تكن قد ظهرت طبقة بروليتارية حقيقية في النرويج، في الوقت الذي كتب فيه إبسن، غير أن لهذا التقدير الاجتماعي الأخلاقي جانبًا جماليًّا أيضًا؛ فالماركسيون يرون، مثل بعض النقاد غير الماركسيين، أن كثيرًا من رموز إبسن غامضة لا تُفهم، وهذه نقطة ضعف في الفعالية الجمالية لمسرحياته، ولو أمكن إثبات صحة هذا النقد، وتأييده بأدلة من التجربة الجمالية، فعندئذٍ يكون بطبيعة الحال مقبولًا من الوجهة الجمالية، ولكنا نجد هنا أيضًا أن الماركسي لا يقصر حديثه على المسائل الجمالية «الخالصة»؛ فهو يرى أن رمزية إبسن تعبر عن التفكير الاجتماعي «المطموس»، «غير المحدد» للفنان.[٣٩]

---

[٣٩] انظر «فلوريس Flores»، المرجع المذكور من قبل، ص٣٦–٣٧، ٣٩–٤٠، ٧٤.

وهكذا ترى أن ثمة شيئَين ينبغي أخذهما بعين الاعتبار عند قراءة النقد الماركسي أو معظم أنواع النقد السياقي الأخرى، فلا بد أولًا أن تحرص على تمييز الحقائق المَنشئية (genetic)، أي المتعلقة بأصل العمل، وبين التفسير، أي إيضاح ما ينطوي عليه العمل، والتقدير. وعليك أن تقوم بهذا التمييز بنفسك، ما دام الناقد لا يفعل ذلك عادةً، وينبغي ثانيًا أن تكون واعيًا بحدود النظرة السياقية. فما الذي يوجد في العمل، إلى جانب ذلك، مما لا يمكن تفسيره بعبارات اجتماعية؟ وهل يعالج الناقد الموضوعات الاجتماعية كما لو كانت عناصر مستقلة في العمل، بحيث يتجاهل علاقاتها المتبادلة بالعناصر الأخرى، وهل أدى التحيز الاجتماعي للناقد إلى تشويه فهمه، أعني هل يعد نفس غموض «بير جنت Peer Gynt»[٤٠] عاملًا على زيادة قيمتها الجمالية؟

لقد بذل الناقد الفرنسي «إيبوليت تين Hippolyte Taine»،[٤١] وهو معاصر لماركس، مجهودًا أعظم مما بذله ماركس نفسه في سبيل نشر النظرية الاجتماعية إلى الفن. وعلى الرغم من أن تين ليس، مثل ماركس، شخصية كبرى في ميدان العلم الاجتماعي، فإنه درس ظاهرة الفن بوصفه عملية اجتماعية بطريقة تفوق في دقتها ومنهجيها طريقة ماركس في دراستها بكثير، وقد أدت جرأة الرأي الذي دعا إليه — وهو أن الفن ناتج مباشر، يمكن التنبؤ به، للقوى الاجتماعية — إلى إثارة خيال الكثيرين، حتى أولئك الذين كانوا يرون أن تين أخفق في إثبات قضيته.

ولقد تأثر تين تأثرًا بالغًا، شأنه شأن الكثيرين في أواسط القرن التاسع عشر، بالنجاح الهائل الذي أحرزه العلم، وكان يسعى إلى تحقيق نفس القدر من اليقين في دراسة التاريخ، لذلك اتخذ من العلم الطبيعي أنموذجًا له، فالفنون، والفلسفة، والسياسة — بل جميع النظم الاجتماعية الكبرى — يتحدد طابعها بأسباب دقيقة، شأنها تمامًا شأن الحوادث الفيزيائية، «إن معطيات العالم المعنوي ترتبط على نفس النحو الذي ترتبط عليه معطيات العالم الفيزيائي، وبنفس الإحكام». ولو كانت لدينا معرفة دقيقة،

---

[٤٠] دراما شعرية لهنريك بسن، ألفها عام ١٨٦٧م. (المترجم)

[٤١] تين: مقدمة لكتاب «تاريخ الأدب الإنجليزي» ترجمة فان لون، المجلد الأول، ٣١ Yan Loun (London, Chatto and Windus, 1877).

بل معرفة كمية، بأسباب التغير الاجتماعي لأمكننا أن نستنبط منها خصائص حضارة المستقبل، وكأننا نقوم بعملية استنباط من صيغة دقيقة».[٤٢]

والأدب بدوره ينبغي أن يُدرس بطريقة تكشف حتميته، أي أن من الواجب أن نعرف الأسباب التي تؤدي إلى حدوثه وتجعل الشكل الذي يتخذه محتومًا. وقد وضع تين الفن في إطار اجتماعي، مثلما وضعه ماركس؛ فهو ليس شيئًا غامضًا، أي «مجرد لهو فردي للخيال، أو نزوة منعزلة لذهن منفعل».[٤٣]

إن الفن ينشأ من «سمات عامة معينة، وخصائص معينة للعقل والقلب».[٤٤] ويعكس هذه السمات والخصائص التي هي مشتركة بين أفراد المجتمع الذي يعيش فيه الفنان، فإذا استطعنا أن نهتدي إلى أسباب هذه «السمات»، أمكننا أن نفسر كيف، ولماذا، أنتجت المجمعات المختلفة نوعًا متميزًا من الأدب، وهنا نصل إلى الثلاثي المشهور عند تين، وهو «الجنس» و«البيئة» و«العصر».[٤٥] هذه العوامل الثلاثة هي، في رأي تين، الأسباب الوحيدة لكل المنجزات الأدبية، بل لكل المنجزات الاجتماعية.

ويشير مفهوم «الجنس» إلى «الاستعدادات الفطرية الوراثية».[٤٦] فهناك فروق جنسية أو عنصرية واضحة بين الشعوب، «فبعضها ذكي شجاع، وبعضها الآخر هيَّاب ذليل»،[٤٧] إلخ، والبيئة مقولة فضفاضة، تتسع لكل شيء، وهي تشمل المناخ؛ ومن هنا يقول تين إن الفوارق المميزة بين الأجناس الجرمانية واللاتينية ترجع إلى حد بعيد إلى أن الأولين كانوا يعيشون في أقاليم باردة رطبة، وفي أعماق غابات وعرة مليئة بالمستنقعات، أو على سواحل محيط قاسٍ، على حين أن الآخرين كانوا يعيشون «في أجمل المناظر الطبيعية، وعلى ساحل بحر متألق بهيج».[٤٨] غير أن البيئة تعني أيضًا تأثير المجتمعات الأخرى، والضغوط الاجتماعية، والحروب ... إلخ. أما «العصر»[٤٩] فهو الفترة التاريخية

[٤٢] المرجع نفسه، ص٢٥؛ قارن أيضًا ٢٣-٢٤.

[٤٣] المرجع نفسه، ص١.

[٤٤] المرجع نفسه ص١٣.

[٤٥] المرجع نفسه، ص٢٥.

[٤٦] المرجع نفسه، ص١٧.

[٤٧] المرجع نفسه، ص١٧.

[٤٨] المرجع نفسه، ص١٩.

[٤٩] المرجع نفسه، ص٣٦.

الخاصة. ويقول تين في «تاريخ الأدب الإنجليزي» إنه «حاول تعريف هذه المصادر الأساسية، وعرض تأثيراتها التدريجية وتفسير الطريقة التي توصلت بها آخر الأمر إلى إلقاء ضوء على ... أعمال أدبية عظيمة».

وربما لم يكن هناك من يعتقد اليوم أن تين قد نجح في هذه المحاولة، والواقع أن التأثير الباقي لتين يرجع إلى استكشافه المنهجي للأصول الاجتماعية للفن، ولكنه كان مفرِطًا في الطموح، شأنه شأن معظم الرواد العقليين، وهو لم يبرهن في الواقع على وجود علاقة سببية دقيقة بين ثالوثه السببي وبين أعمال الأدب الإنجليزي.

ويبدو أنه يفعل ذلك في مواضع معينة من «تاريخ الأدب الإنجليزي». غير أن هذا راجع إلى أنه يصف العمل الأدبي بطريقة مفرطة في التبسيط، وبذلك جعله مشابهًا لما «تنبأ» به على أساس «الجنس، والبيئة، والعصر»، وكثيرًا ما كان تين يضطر إلى تجاهل الصفات المميزة للفنان الفرد، كيما يُدرجه ضمن ممثلي عصره. وعندئذٍ يظهر الكاتب في صورة «شخصية مركبة مصطنعة ... وتجريد لا لون له».[٥٠]

ولكن فردية الفنان هي بعينها التي تميزه عن غيره، وتجعله جديرًا بأن يدرس منذ البداية. وهكذا فإن تين قد أخفق، مثله مثل كل الآخرين الذين حاولوا تفسير العبقرية الفنية على أساس الأصول الممهدة لها.[٥١]

«لقد وُلد لافونتين وراسين معًا في شامباني، لا تفصل بينهما إلا مسافة قصيرة وعدد ضئيل من السنين، وكانا معًا من مستوًى اجتماعي واحد تمامًا، ولكن أحدهما كتب حكايات خرافية هزلية ساخرة، على حين كتب الآخر تراجيديات مشبوبة بعاطفة تؤدي بأبطالها إلى حتفهم. ولم يكن هناك من يمكن مقارنته بهم من بين ألوف أهل شامباني الذين كانوا من حيث «الجنس والبيئة والعصر» مماثلين لهما.»[٥٢]

بل إنه ليبدو أن تين قد تخلى عن نظريته في أحد مواضيع كتابه هذا، وهو موضع حاسم، إذ كان يتحدث فيه عن أعظم الكتاب الإنجليز؛ فهو يقول عن شيكسبير إن «كل

---

[٥٠] مارتين تيرنل: «النقد الأدبي في فرنسا» Martin Turnell, “Literary Criticism in France” في كتاب «نماذج من النقد ودراسات فيه» Critiques and Essays in Criticism الناشر Stallman (N. Y., Ronald, 1949).

[٥١] انظر من قبل، القسم الثالث من الفصل الخامس.

[٥٢] ألبير جيرار: الأدب والمجتمع Albert Guérard, Literature and Society (Boston, Lothrop, 1935) ص١٣٥.

شيء فيه أتي من داخله — أعني من روحه وعبقريته، أما الظروف والعوامل الخارجية فلم يكن لها إلا دور ضئيل في تطوره».[٥٣]

وهناك أخطاء أخرى أقل وضوحًا في موقف تين، ولكن من المهم كشفها لأنها تظل متأصلة في تفكيرنا ولغتنا. ألسنا نقول في كثير من الأحيان إن فنانًا معينًا «يعكس مجتمعه»؟ كذلك تحدث بين عن الرواية بوصفها «مرآة عصرها». وهكذا تظهر ثنائية بين العصر، باتجاهاته وقيمه من جهة، وبين العمل الفني، وهو نتاج للعصر و«مرآة له»، من جهة أخرى.

وقد أثبت الأستاذ «بوس» بوضوح أن هذه الطريقة في التفكير مضطربة من بدايتها فقال:

«من الأوهام الشائعة، الاعتقاد بأن العصر مختلف عن مظاهره … فالأعمال الفنية ليست تعبيرات عن عصر، وإنما هي تساعد على صنع العصر … فإذا حذفت من العصر الفيكتوري روايات ديكنز، وشعر تنيسون، والتصوير بالأسلوب الأكاديمي وبالأسلوب السابق على رافاييل، ونحت وولنر woolner وثورنيكروفت، وواصلت العملية حتى محوت كل النتاج الجمالي في تلك الفترة، فما الذي يتبقى بعد ذلك من ذلك العصر؟ ستبقى فلسفته، وعلمه، وسياسته، واقتصاده، ولكن حتى لو فرضنا أن هذه لم تتأثر بالفن في ذلك العصر — وهو أمر مخالف للواقع — فإن العصر لا يمكن التعرف عليه دون أعماله الفنية، وهذه الملاحظة ذاتها تصدق على أي عصر؛ ذلك لأن العصر إنما هو حصيلة كل أوجه نشاط البشر الذين يعيشون خلال الفترة الداخلة فيه.»[٥٤]

وهناك خطأ آخر في النظرة إلى الفن على أنه «مرآة» لعصره. ويعد هذا الخطأ أشد خطورة من وجهة نظر النقد الفني؛ ذلك لأنه يؤدي إلى تجاهل فردانية الفن الجميل.

علينا أن نتذكر مرة أخرى أن تشبيه «المرآة» بأسرة تشبيه مضلل؛ فالمرآة إنما هي ازدواج للأشياء التي تنعكس عليها، والتي تظل في صورة المرأة مثلما هي خارجها — أعني رجالًا بدينين، ومناضد خشبية … إلخ، ولكن هذا لا يصدق على المعتقدات والقيم الاجتماعية عندما «تندمج» في العمل الفني؛ فهي تتجسد هناك في الوسط الحسي للفن،

[٥٣] «تاريخ الأدب الإنجليزي»، الجزء الثاني: ص٥٠.

[٥٤] «مرشد للنقاد Primer for Critics»، ص٤٦.

وتتخذ لها من القالب الفني تركيبًا، وهي تكتسب قالبًا دراميًّا في الشخصيات العينية التي تحيا حياة خاصة بها داخل العمل الفني.

ونتيجة لذلك فإن معتقدات مجتمع الفنان وقيمه تكتسب معنى وقوة تعبيرية تفتقر إليها وهي خارج مجال الفن. فالاعتقاد الاجتماعي ليس الآن في بيئته المعتادة، وهي السلوك اليومي الشخصي والتنظيمي، بل يدخل في سياق فريد مختلف — هو سياق الفن. وإذن فهو يصبح بالضرورة مختلفًا. فالعمل إذن ليس «مرآة». وإنما هو أشبه بنسيج. أو هو — حسب التشبيه القديم — كائن عضوي، أي تنظيم فريد لعناصر تربط بيها علاقات متبادلة.

ولو نسينا ذلك. وتصورنا الفن على أنه «انعكاس» للمجتمع، لاقتصرنا في بحثنا على عناصر «الحياة الواقعية» في العمل. ودرسنا هذه مجردة عن العمل في مجموعه، ومن الصحيح بالنسبة إلى تين، كما هو بالنسبة إلى ماركس، أن نظرته إلى الفن تؤدي إلى هذا. وعندئذٍ نستخدم العمل الفني وثيقة تاريخية، كأنه دستور أو مذكرة سياسية. وليس هذا خطأ بالطبع إذا كان اهتمامنا منصبًّا على مجال علم الاجتماع. غير أنه يكون خطأ فادحًا إذا حاولنا أن نفهم العمل جماليًّا. وقد احتج ناقد حديث على النظرة التاريخية لأنها «ترد الأدب إلى تاريخه. فهل الباحثون يدرسون الأدب أم لا؟ هذا هو السؤال».[٥٥]

والنتيجة التي نستخلصها من ذلك هي نفس النتيجة التي استخلصناها من قبل: ففي استطاعتنا، بل من واجبنا، أن نستخدم المعرفة الاجتماعية المنشئية (genetic) عندما تساعدنا على فهم ما هو «متضمن في» العمل … ولكن هذا بعينه ما ينبغي أن يكونه النقد السياقي — أي أن يكون مساعدًا. ومن الواجب ألا يسمح له بالطغيان على التقدير الجمالي أو تشويهه.

وهناك خطأ أخير عند تين، يتمثل أيضًا عند الماركسيين، وعند كثير من السياقيين الآخرين، هو تحويل المفاهيم الواقعية السياقية إلى معايير للتقدير.

فقد كان جهد تين بأسره متجهًا إلى بيان كيف يكون الفن ممثلًا لمجتمعه. على أنه يرى أيضًا أن العمل يكون أفضل عندما يكون ممثلًا لعصره بوضوح، ومن هنا كان قوله: «كلما كان الكتاب أصدق تمثيلًا … لطريقة وجود أمة بأسرها وعصر بأكمله، كانت مكانته في الأدب أرفع».[٥٦] كذلك يصدر عنه تصريح شاذ يقول إن الأعمال الأدبية

---

[٥٥] تيت Tate، المرجع المذكور من قبل، ص١٠.

[٥٦] المرجع المذكور من قبل، الجزء الأول، ص٣٥.

«مفيدة للمؤرخ؛ لأنها جميلة»[٥٧] ولكن من المؤكد أنه لا يوجد تضايف واضح بين درجة «انعكاس» المجتمع في العمل الفني ودرجة «جمال» هذا العمل. وكثيرًا ما تكون أعمال سطحية ضئيلة القيمة أقرب من كل ما عداها إلى التيار الرئيسي للعرف والرأي الاجتماعي السائد، وكثيرًا ما يتمكن الفنان الكبير، بفضل جرأته التخيلية وبصيرته، من تجاوز قيم عصره؛ فالنمطية الاجتماعية لا يمكن أن تكون معيارًا للقيمة الجمالية.

كان اهتمام ماركس وتين منصبًّا على المجتمع. أما الفنان الفرد فيُعد، أساسًا، حصيلة لتحكم العوامل الاجتماعية، وهناك نوع آخر من النقد السياقي يبدي اهتمامًا أعظم بنفسية الفرد.

وقد اكتسبت هذه الحركة النقدية بدورها قوة دافعة في أواسط القرن التاسع عشر، وكان من بين الشخصيات التي شجعت على نموها، الناقد العظيم سانت بيف Sainte-Beuve. ولم يكن سانت بيف من أنصار الحتمية الدقيقة، مثل تين، ولكنه كان يرى أننا إذا استطعنا أن نكتسب معرفة بحياة الفنان، والمؤثرات الرئيسية عليه ... إلخ، أمكننا أن نصل إلى فهم صحيح لعمله، وأن نتجنب بالتالي الاهتمام بالعوامل التي لا تدخل في صميمه، ونتجنب أيضًا فقدان معناه الحقيقي.

على أن الشخصية الرئيسية في تطور النظرة النفسية إلى الفن كانت، دون شك، شخصية فرويد، الذي ناقشنا من قبل نظريته في منشأ الخلق الفني.

ولقد كان تفكير فرويد حافزًا على ظهور عدد لا حصر له من الدراسات النفسية والتحليلية النفسية في الفنون.[٥٨] وكان الفرويديون يستخدمون العمل الفني على أنه وثيقة يكشف تحليلها عن القوى النفسية اللاشعورية في شخصية الفنان، أو كانوا يربطون بين العمل وبين ما يُعرف أو يستنتج عن التكوين النفسي للفنان. ومن الواضح أن النظرة الأولى لا تهم إلا علم النفس. أما النظرة الثانية فكثيرًا ما كانت ذات نفع جزيل في النقد التفسيري، وخاصة عندما تكون رمزية العمل غامضة أو ملتوية، بل إن أعظم

---

[٥٧] المرجع نفسه، ص٣٤.

[٥٨] انظر مثلًا: فريدريك هوفمان: الفرويدية والذهن الأدبي Frederick Hoffman Freudianism and the Literary Mind (Louisiana State U.P., 1945).

أوتو رانك: الفن والفنان Otto Rank, Art and Artist, Trans. Atkinson (N. Y., Knopf, 1932).

ما أسهمت به الفرويدية قد يكون إظهارها لثراء المضامين الرمزية في أعمال متعددة، والمعاني الكامنة الخفية التي انبثقت منها. وقد تمكنت الفرويدية من إظهار ذلك عن طريق كشفها لأصول هذه الرموز في حاجات الفنان ودوافعه النفسية.

وسوف أقدم بعد قليل بعض أمثلة التحليل النفساني، ولكني أود أن أشير، قبل أن أفعل ذلك، إلى أن الفرويدية تعاني من نفس مظاهر القصور وسوء الاستعمال التي تعاني منها بقية مدارس النقد السياقي التي درسناها من قبل، فنظرًا إلى كونها نظرية في علم النفس، لا نظرية جمالية، فإنها مهيأة على أفضل نحو لمعالجة عناصر العمل الفني ذات الدلالة النفسية، وهي تؤكد الموضوع، والرمز، و«الفكرة»، وجميع عناصر العمل التي ترتبط بحوادث نفسية خارج الفن، والتي يمكن معالجتها بمفاهيم علم النفس، وهي في الوقت ذاته غير مهيأة، نسبيًّا، لمعالجة الشكل، والوسط المادي، والأسلوب، و«التكنيك» الفني، وهي كلها عناصر ينفرد بها مجال الفن، ويترتب على ذلك أن الفرويدية، شأنها شأن الأنواع الأخرى من النظرية السياقية، لا تكفي لإصدار نقد تقديري، فلما كان تبحث أساسًا في «المضمون» الفني، الذي هو مجرد جزء من العمل الفني، فإنها لا تستطيع إصدار حكم شامل عن القيمة الجمالية للعمل، وفضلًا عن ذلك فإن بعض الفرويديين قد استخدموا أفكارًا واقعية تفسيرية لأغراض تقديرية، كما فعل تين والماركسيون. وهناك ناقد ليس فرويديًّا ولكنه يلجأ إلى وجهة النظر النفسية، كان ينتقص من قدر «ماكبث» ويعدها مفتقرة إلى الطرافة، لأنها ضئيلة الارتباط بما يتصور أنه شخصية شيكسبير.[٥٩] وهنا أيضًا نرى كيف أن السياق، الذي هو عنصر ثانوي، يستطيع أن يؤثر في التقدير الجمالي للعمل بأسره.

إن الناقد النفسي، شأنه شأن أي ناقد آخر، ينبغي أن يحترم الدلالة الباطنة للفن الجميل، وعليه ألا يرتكب خطأ الانقياد لاهتماماته النفسية إلى حد إغماض عينيه عن المزايا الجمالية للعمل، فلو فعل ذلك، لكان نقده، على الرغم من كل ما ينطوي عليه من تعالم وتعبيرات عصرية، مجرد نقد من نوع نقد «ريمر»، أي لكان عاجزًا من الأصل، نتيجة لموقفه ذاته، عن إدراك العمل على ما هو عليه، ومن هنا فإن من الواجب ألا يوثق في حكمه؛ ذلك لأن محاولة جعل الموضوع الفني معادلًا للقوى النفسية التي كانت

[٥٩] ويليك ووارين Wallek and Warren المرجع المذكور من قبل، ص٧١.

تعمل في نفس الفنان، إنما هو، كما رأينا من قبل، مثل من أمثلة «المغالطة المنشئية (genetic)».

أما إذا كان الناقد حريصًا على ألا «يرد» الفن إلى علم النفس، فإننا نستطيع أن نتعلم منه الكثير، وعلينا ألا نمضي إلى الطرف المضاد، الذي يقول إن شخصية الفنان لا شأن لها على الإطلاق بالعمل الفني. فلننتقل الآن إلى ذكر أمثلة محددة توضح كيف تعين المعرفة النفسية في النقد التفسيري.

وسوف نتحدث في هذا الصدد عن روايتَي فرانتس كافكا: المحاكمة، والقلعة. ويكاد هذان العملان يكونان نموذجًا كاملًا لنوع الفن الذي ساعدت الفرويدية على زيادة إحساسنا به، ألا وهو الأعمال المحتشدة بالرمزية، التي يكون كل حدث محدد فيها عينيًّا، بل عاديًّا، ولكن يكون مجموع هذه الأحداث غامضًا لا معقولًا، كما هي الحال في الحلم (ولقد عرف كافكا نظريات فرويد، ولكن من غير المحتمل أن يكون قد كتب روايته وفي ذهنه هذه النظريات، والواقع أن من الواجب أن نأخذ في اعتبارنا أيضًا، عند تقديرنا لأهمية فرويد، ذلك التأثير الهائل الذي مارسه على الفنانين أنفسهم، سواء في الأدب وفي التصوير) غير أني لن أستشهد بتحليل فرويدي معين، بل أود أن أبين كيف يمكن استخدام تاريخ حياة الفنان في إلقاء ضوء على أعماله.

إن القارئ المحدود الذكاء جدًّا هو وحده الذي يأخذ أي «تلخيص» لروايتَي «المحاكمة» و«القلعة» مأخذ الجد (أما القارئ الذكي حقًّا، فسوف يقرأ الكتابين ذاتهما، إن لم يكن قد فعل ذلك من قبل) ومع ذلك فلا بد أن أقول شيئًا عن موضوع كل منهما لكي أفسر صعوبتهما.

إن البطل في رواية «المحاكمة» يُقبَض عليه ذات صباح، ولا يُبلَّغ بالاتهامات الموجهة إليه، وهو لا يُسجن، ولا يُقدم للمحاكمة. بل إنه هو ذاته يبذل كل جهد لمقابلة من يتهمونه ومواجهتهم، غير أنه لا يتمكن من ذلك أبدًا. وفي النهاية يأتي جلادوه لأخذه، فيسير معهم طائعًا مختارًا، ويُطعن في مقتل، ويموت، كما يقول «كالكلب!».

أما بطل رواية «القلعة» (ولنلاحظ أنه في كلتا الروايتين بلا اسم أخير فيما عدا الحرف الأول «ك») فيؤمن بأن السلطات في «القلعة» قد طلبت إليه أن يقبل وظيفة مشرف؛ فيرحل إلى المدينة التي تقع فيها القلعة، ويحاول الاتصال بهذه السلطات، غير أن القلعة أعلى من المدينة، ولا يمكن الوصول إليها، وتنتهي محاولاته لمقابلة من هم أعلى

منه، كما في «المحاكمة»، بالإخفاق شبه التام، فتجربته كلها، كما في حالة «المحاكمة»، تجربة إخفاق وإحباط أشبه بالكابوس، ولكنه لا يستسلم، بل يثابر على جهوده من أجل الوصول إلى من في القلعة. ومع ذلك يستمر إخفاقه، ويموت دون أن ينجح في تحقيق هدفه.

والآن، فلا شك في أن السؤال المعتاد: «ما معنى هذا؟» سؤال معقول؛ وفي اعتقادي أن حياة الفنان يمكنها أن تساعدنا في هذا الصدد، فالوقائع النفسية البارزة لا تأتي، في هذه الحالة، من نقد سياق، بل من الفنان ذاته.

إن تلك الرسالة المشهورة التي كتبها كافكا، أعني «رسالته إلى أبيه»، هي وثيقة شخصية تمزق القلوب، ففيها يصف كافكا بأمانة مؤلمة ودقة شديدة، علاقاته بأبيه منذ الطفولة، بعد أن أصبح الآن في منتصف العمر. وأهم ما في هذه الرسالة، من وجهة نظرنا، هو قوله في أحد المواضع: «إن كل ما كتبته كان عنك.»[٦٠]

وقد رسم كافكا صورةً لأبيه، وصفه فيها بأنه صريح، قوي، لا يعرف الالتواء، كما رسم صورة لنفسه، قال فيها إنه منطوٍ على نفسه، ولا جدوى منه. ولما كان الأب على ما هو عليه، فإنه كان يطلب من ابنه مطالب لا يستطيع هذا تحقيقها، ويخاطبه كافكا في رسالته بقوله إنك، بوصفك أبًا، «كنت أقوى من اللازم بالنسبة إليَّ».[٦١] ومن هنا كان ذلك الرعب الهائل الذي بثَّه أبوه فيه.[٦٢] ولما كان كافكا يعترف بالتزاماته نحو أبيه، فإن إخفاقه خلق لديه «إحساسًا بذنب لاحد له».[٦٣]

ويصف كافكا بالتفصيل «الحادثة الوحيدة في السنوات الأولى التي انطبعت في ذاكرتي انطباعًا مباشرًا»:

«ظللت في إحدى الليالي أنادي طالبًا ماءً، وأنا واثق أن ذلك لم يكن راجعًا إلى أني كنت عطشان، بل ربما كنت من جهة أريد أن أضايق الناس، وكنت من جهة أخرى أريد أن أتسلى. وبعد أن أخفقت عدة تهديدات قوية وجهها إليَّ، انتزعتني من السرير،

[٦٠] فرانتس كافكا: «أبي الأعز Dearest Father» ترجمة Kaiser and Wilkins (N. Y., Schocken, 1954)، ص١٧٧.

[٦١] المرجع نفسه، ص١٤٠.

[٦٢] المرجع نفسه، ص١٣٨.

[٦٣] المرجع نفسه، ص١٧٠؛ قارن أيضًا ص١٥٠، ١٥٧، ١٦١.

وحملتني إلى الشرفة، وتركتني هناك بعض الوقت في جلباب نومي، خارج الباب المغلق ... وأستطيع أن أقول إني أصبحت مطيعًا تمامًا فيما بعد ... ولكن ذلك أضرَّ بي داخليًّا؛ ذلك لأن الأمر الذي كان في نظري مُسلَّمًا به، وهو الطلب الذي لا معنى له للماء، والخوف الشديد من أن أحمل إلى الخارج، كانا شيئين ... لم أستطع أبدًا أن أربط بينهما ربطًا صحيحًا، بل إني حتى بعد سنوات كنت أقاسي من خيال يؤرقني بأن يأتي ذلك الرجل الضخم، أبي، وهو السلطة النهائية، وينتزعني من سريري في الليل لغير ما سبب، ويحملني إلى الشرفة، وكنت أتصور بالتالي أنني مجرد لا شيء بالنسبة إليه».[٦٤]

وعلى ذلك فإن الأب كان قويًّا إلى غير حد،[٦٥] غير أن قوته كانت غاشمة[٦٦] وكان يمارسها على أنحاء لا يمكن تفسيرها.

فهل يمكن أن تساعدنا هذه الواقعة الفعلية المنتمية إلى «الحياة الواقعية»، والتي تخرج عن نطاق روايات كافكا، على تفسير هذه الروايات؟ في اعتقادي أنها تستطيع أن تعطينا نقطة بداية على الأقل. وهذا أمر لن يأباه ذلك الذي يقف حائرًا تمامًا عندما يقرأ كافكا للمرة الأولى (وهو وصف يكاد ينطبق على معظم الناس).

فلننظر إلى السلطات في «المحاكمة» و«القلعة» على أساس أنموذج الأب كما وصفه كافكا، عندئذٍ تعبر الروايات عن حقائق معينة عن السلطة الاجتماعية؛ فالنظم التي تمارس السلطة على البشر لا معقولة، ولا يوجد أساس مشروع لسلطتها، وهي تمارس ضغطها بطريقة تفتقر إلى العقل، وحتى القانون الذي يحاول أن يكون دقيقًا وشكليًّا، والذي يحاط بمظاهر الجلال والاحترام الذاتي، لا معنى له في نهاية الأمر.

ومع ذلك فإن أعمال كافكا تزيد بكثير عن أن تكون نقدًا لنظم اجتماعية، وهو موضوع نجده أيضًا في كثير من الأعمال الفنية الأخرى، بل إن الأهم من ذلك استجابة البشر لنظامهم؛ فهُم لا يديرون ظهورهم للسلطة، على الرغم من أن فهمها مستحيل وميئوس منه. فلنتأمل العلاقة بين الأب والابن، إن انفعالات الابن تتجه بعمق إلى أبيه ولا تتحول عنه. ومهما فعل الأب، ومهما كان طاغيًا مستبدًّا، فلن يتغير من هذا الأمر شيء؛ فالابن لا يستطيع أن ينفصل عن أبيه، والدليل القاطع على ذلك هو أنه يشعر بالإثم إذا

[٦٤] المرجع نفسه، ص١٤٢–١٤٣.

[٦٥] المرجع نفسه، ص١٤٧.

[٦٦] المرجع نفسه، ص١٤٥.

لم يتمكن من تلبية مطالب أبيه، ولو كان الأمر على غير ما نقول، لشعر بعدم الاكتراث أو التمرد، فإذا اتخذنا من هذه العلاقة أنموذجًا، ففي استطاعتنا أن نقول إن سلطة النظم الإنسانية أساسية لحياة الإنسان، فهو لا يرضى بالهرب منها، حتى لو استطاع، وعلى الرغم من عدم معقولية السلطة، فإن الإنسان يظل ملتزمًا بها، وهو يتحمل ما يقاسيه بسببها من إحباط، ويقبل حكمها راضيًا، والإثم الذي يشعر به هو معيار التزامه، وهو يكشف عن إثمه بإبداء استعداده لأن يموت «كالكلب!».

فكيف يؤدى هذا التفسير إلى جعل الروايات أوضح معنى وأعظم قيمة؟

إن أكثر ما يبعث على الحيرة في الروايات، عند قراءتها للمرة الأولى، هو إصرار ك على محاولة الوصول إلى المحكمة والقلعة. ولو أحس القارئ بقدر كاف من خيبة الأمل عند قراءة «المحاكمة»، لجاز أن يوجه السؤال المعقول الآتي: «إن المحكمة تتركه وشأنه، فلم لا يترك المحكمة وشأنها؟» أو قد يقول، في صدد «القلعة»: «لم لا ينسى كل شيء عن الناس الذين يعيشون في القلعة، ما داموا على ما يبدو لم يسمعوا به أبدا؟» ولكننا لو استخدمنا وقائع حياة كافكا، لسقط السؤال، فليس في استطاعة «ك» أن يفصم الروابط التي تجمعه بمن هم أعلى منه. إن «القضاة» بعيدون، ولكنهم ليسوا قضاة لا شخصيين؛ فانفعالاته وقيمه مرتبطة بهم، وسعيه إليهم إنما هو علامة ارتباطه، والأمر الذي يبدو سخيفًا غير مفهوم عند أول قراءة، يتضح الآن أنه عمل من أعمال الإخلاص والولاء.

فإذا ما أصبح الإدراك الجمالي متجهًا هذه الوجهة، فإن الضوء يلقي على جوانب أخرى في العمل، والواقع أن من أجمل ما تتصف به كتابات كافكا ذلك الطابع الغني التعبيري الذي يسود أعماله كلها. غير أن التعبير ينشأ من الموضوع والفكرة الرئيسية ويلونهما بدوره، والقارئ الذي يروعه «المعنى» ستفوته تلك النغمة الثقيلة، التي هي أشبه بالكابوس، والتي تخيم على رواية «المحاكمة»؛ فالنغمة التعبيرية تنبثق عن محنة ك التي لا أمل منها، ولكن لا بد أن يفهم القارئ الصفة المميزة لهذه المحنة، التي هي أكثر من مجرد سعي لا نهاية له. ومع ذلك فمن الغريب حقًّا أن هذه الفكرة الرئيسية نفسها كثيرًا ما تؤدي إلى مواقف مرحة، ولا سيما في «القلعة»، بل إن «ك» منغمس في موقف كلاسيكي كوميدي، هو ذلك التناقض الذي يتسم به شخص يحاول أن يفعل ما هو واضح الاستحالة، وعندما يهزم، يعاود الكرة ثانية، وهو موقف، قريب من السلوك «الآلي» و«التكراري» عند برجسون، ولكن ينبغي أن نلاحظ ثانية أنه بمجرد أن نفهم الخطورة العميقة لمحنة «ك»، فإن كوميديا كافكا تصبح أكثر من مجرد كوميديا؛ فهي تصبح ذات طابع ساخر كئيب، يزيده الألم حدة.

فهل من الممكن تفسير «المحاكمة» و«القلعة» بأسرهما على أساس «خطابه إلى أبيه»، أم أن طفولة كافكا مجرد مفتاح لمراحل معينة في الروايات؟ لو وضعنا في اعتبارنا التمييز بين أصول العمل الفني ودلالته الباطنة، لأصبح الاحتمال الثاني أرجح بكثير؛ فالرواية ليست مجرد سرد لتجارب الكاتب الأولى، ولا يوجد تناظر حرفي بين «الرسالة» وبين تفاصيل القصة وتصوير الشخصيات في الروايتين، ولو حاولنا أن نحشر الرواية قسرًا في إطار «الرسالة»، لضاع منا قدر كبير مما تنطوي عليه الرواية، وأدى ذلك قطعًا إلى تشويه قدر أكبر بكثير، مثال ذلك أن وصف كافكا لطفولته يشير إلى أنه لم يكن يستطيع التخلص من شعوره بالخوف والإثم، ومن المؤكد أنه لا يوجد شيء مضحك في تلك الليلة التي قضاها في الشرفة، ومع ذلك فهناك، كما رأينا من قبل، كوميديا من نوع معين في الروايتين. كما نجد في كل من «المحاكمة» و«القلعة» معًا، أن «ك» يوجه إليه اللوم لأنه لا يستطيع أن «يتقبل النكتة» (وبهذه المناسبة فإن كافكا ذاته كان يجد «المحاكمة» مضحكة إلى حد صاخب). وهذا يذكرنا، مرة أخرى، بأن للعمل الفني حياة ودلالة خاصة به.

حتى لو كانت المهمة الوحيدة لتفسير الروايتين على أساس أنموذج العلاقة بين الأب والابن، هي أن يساعدنا على السير في جزء من الطريق، فإن من الضروري اختبار هذا التفسير، شأنه شأن أي فرض آخر في النقد التفسيري؛ فهل يفي التفسير بمعايير «الانطباق على الموضوع» من الوجهة الجمالية[٦٧] وهل يتناسب مع حوادث العمل وشخصياته ويوضحها؟ وهل يساعد على جعل بناء العمل كله متماسكًا؟ وهل يمكن استيعابه في الإدراك الجمالي، بحيث يحدث فارقًا حقيقيًّا نشعر به في التجربة الجمالية؟ أم أنه مجرد نظرية تنظيمية، اقترحها كافكا، ولكن لا تفيد شيئًا عند قراءته؟ إن كان الأمر كذلك، فإنه يتعرض لذلك الخطر الدائم الذي يتعرض له كل نقد سياق، وهو إخضاع الأدب لعلم النفس والنظرية الاجتماعية، وفضلًا عن ذلك فإني لم أقدم إلا عرضًا تخطيطيًّا سريعًا لهذا التفسير، وهناك أسئلة متعددة لا حاجة بنا إلى خوضها في هذا المقام، ولكن ينبغي مواجهتها في أية مناقشة تفصيلية كاملة، فما هي بالضبط النظم التي ترمز إليها المحكمة والقلعة؟ أهي تدل على الكنيسة، أم على مثل أخلاقي أعلى، أم على جميع النظم، أم على العلاقة العائلية ذاتها فحسب؟ أم أن هذا أمر يتعين علينا أن نبت فيه بأنفسنا؟ وهل نكون أعظم إخلاصًا لكافكا لو تركنا الرمزية غامضة غير محددة؟

---

[٦٧] انظر من قبل، القسم الثاني من الفصل الخامس.

وأخيرًا، فحتى لو تبين أن هذا التفسير مفيد محكم الترابط، فإنني لا أستطيع أن أدعي لحظة واحدة أنه هو التفسير الوحيد الممكن؛ فكل الأعمال الفنية التي تستحق أن يتكلم المرء عنها متعددة القيم، وكافكا، بغموضه الظاهر، من أفضل الأمثلة على ذلك، وقد سبق لي أن أشرت إلى العدد الهائل من التفسيرات المتباينة «للقلعة».

وإذن، فالنظرة النفسية إلى الفن تستمد مادتها من حياة الفنان، غير أنها تستطيع أن تفعل أكثر من ذلك بكثير؛ ففي استطاعتها أن تطبق على العمل ما عرفه علم النفس عن الدوافع والشخصية الإنسانية، وعلى هذا النحو بدوره تستطيع أن توضح سلوك الشخصيات في الدراما والقصة، والرموز في الأدب والتصوير ... إلخ. مثل هذا النوع من النقد النفسي لا ينطوي بالضرورة على أية إشارة إلى تاريخ حياة الفنان.

وقد طُبِّق هذا النقد على تلك المشكلة التي هي دون شك أكثر مشكلات النقد التفسيري بأسره تعرضًا للجدل، وللجدل الحاد — وأعني بها «مشكلة هاملت».

لقد كُتبت حول نقد «هاملت» مؤلفات لا حصر لها، وقدم للمسرحية كل تفسير يمكن تصوره تقريبًا، وكثيرًا ما كانت هذه التفسيرات تتعارض بعضها مع البعض تمامًا، بل إن بعضها كان مغرقًا في الخيال بحق. وكان من بين المسائل التي حيرت النقاد، «جنون» هاملت، فهل هو مجنون حقًّا، أم أنه يدعي الجنون فحسب؟ وقد تساءل أحد الظرفاء، بعد أن قرأ قدرًا كبيرًا من النقد المكتوب حول «هاملت»: «هل نقاد هاملت مجانين أم أنهم يتظاهرون بذلك فحسب؟»

ومن حسن الحظ هنا أننا لسنا مضطرين هنا إلى مناقشة هذا السؤال، إذ ليس هدفي هو أن أقدم عرضًا شاملًا لنقد «هاملت» (كما أنني لا أود حتى أن أشير إلى السؤال: «من الذي كتب هاملت؟») وإنما أود أن أبين كيف يعالج النقد الفرويدي «مشكلات هاملت»، وسيكون هذا أكثر الأمثلة تفصيلًا، في هذا القسم، للطريقة التي يستطيع بها النقد السياقي أن يخدم أغراض النقد التفسيري.

وتهدف مناقشتنا لـ «هاملت» إلى غرض آخر. فقد حاولنا عدة مرات من قبل أن نواجه السؤال: «هل نستطيع أن نقول في أي وقت إن تفسيرًا معينًا للعمل الفني «أفضل» أو «أكثر مشروعية» من تفسير آخر؟ وإن كان الأمر كذلك، فمتى؟ وسوف نرى الآن كيف يمكن اختبار عدة تفسيرات متعارضة، أثناء محاولتنا الملاءمة بينها وبين الوقائع الداخلية للعمل.

إن ما أسميته «بمشكلة هاملت» هو في الواقع مجموعة المشكلات المتعددة. على أن أهم هذه المشكلات جميعًا، السؤال: «لماذا يتأخر هاملت؟» فالشبح يخبره، منذ وقت مبكر في المسرحية، أن عمه كاوديوس قد قتل أباه، ولكن استجابة هاملت هي:

على اتخاذ هيئة محببة إلى النفوس. (٢–٢)

فمن الجائز إذن أنه كان يشك في عمه من قبل. ومع ذلك فإنه لا يفي بوعده للشبح بأن ينتقم لأبيه، بل يبدو أنه يرجئ هذا الانتقام في مناسبات متعددة.

ربما كان أبسط تفسير هو ذلك الذي «يقرأ» المسرحية من خلال تقاليد الأدب الدرامي في الوقت الذي كتبها فيه شيكسبير (ولنلاحظ أن هذا بدوره نوع آخر من النقد السياق). وهنا تظهر هاملت على أنها واحدة من «مسرحيات الثأر»، التي كانت نمطًا دراميًّا شائعًا في ذلك العصر؛ فهناك عناصر مشتركة بين القصص التي تدور حولها هذه المسرحيات؛ إذ إنها تبدأ بجريمة، هي عادة جريمة قتل؛ ويصبح واجب الثأر مفروضًا على أقرب الناس إلى القتيل، الذي ينبغي عليه أن يعرف القاتل، وقبل أن يستطيع أداء واجبه هذا، يصادف عقبات متعددة ويتغلب عليها، وفي النهاية يقتل المنتقِم والمنتقَم منه عادة؛ ولا بد أن يقاسي الأخير عذابًا مقيمًا في الحياة الأخرى، نظرًا إلى ما ارتكبه من خطايا.

ولو كانت هاملت مسرحية كهذه، لكان بطلها شابًّا شجاعًا قوى العزيمة، على استعداد تام لقتل عمه، فلماذا إذن يترك أربعة أشهر تنقضي، لا يفعل خلالها شيئًا، ما بين رؤياه للشبح ووصول الممثلين إلى القصر؟ من الضروري، تبعًا لهذا التفسير، أن يتأكد هاملت من أن الشبح ليس وهمًا أو روحًا شريرة:

... إن للشيطان القدرة
على اتخاذ هيئة محببة إلى النفوس. (٢–٢)

وفي هذا الصدد يقول أحد النقاد:

... إنه لا يتهرب من «واجبه»، بل هو يتريث فقط طوال الوقت الذي يكون من الضروري فيه تبديد كل شك معقول في حقيقة التزامه؛ فهو لا يريد أن يسلك مسلكًا متهورًا، وإنما يريد أن يتصرف بحكمة.[٦٨]

---

[٦٨] روبرت جراي R. Gray ١٨٩١م، في «قراءات حول شخصية هاملت Readings on the Character of Hamlet»، نشره Claude Williamson (London, Allen & Unwin, 1950) ص١٧٧.

ويقتنع هاملت بجرم كلوديوس بعد أن يرى تصرفه إزاء المسرحية التي تحدث داخل المسرحية الأصلية، وهنا يصبح قتل كلوديوس أمرًا له ما يبرره تمامًا. ومع ذلك فإن هاملت لا يستطيع أن يفعل ذلك لأن الملك محاط بحرسه دائمًا. ولا يجده هاملت دون حراسه إلا مرة واحدة في المسرحية، وهي المرة التي كان فيها كلوديوس يصلي. (٣-٣). ولو قتله هاملت عندئذٍ، لما قاسى كلوديوس من اللعنة الي تشترطها «مسرحية الثأر».

وهناك تفسيرات أخرى قريبة الشبه من هذه، يكون فيها إبطاء هاملت راجعًا إلى العقبات التي ينبغي عليه التغلب عليها فحسب. غير أن العقبات في هذه الحالة أقل وضوحًا مما هي في حالة النظرية التي عرضناها الآن؛ إذ يقال مثلًا إن العدالة لا تكون قد تحققت ما لم يعرف الشعب الدنمركي أسباب قتل كلوديوس؛ إذ إن عملية الثأر تهدم نفسها بنفسها لو كان مواطنو هاملت يرونها فعلًا بلا وازع، وبلا دافع سوى طمع الأمير في العرش.

هذان التفسيران، شأنهما شأن تفسيرات أي عمل فني، ينبغي أن يكونا متمشيَين مع تفاصيل المسرحية، ولا بد أن يؤديا إلى تنظيم «ما يحدث في مسرحية هاملت» في كل محكم الترابط. غير أن العقبة الكبرى في وجه التفسيرين اللذين تحدثنا عنهما الآن هي ما يقوله هاملت ذاته عن تأخره.

إن المناجيات الذاتية في مسرحيات شيكسبير ينبغي، بوجه عام، أن تُقبل على أساس مضمونها الظاهر، فليس ثمة رغبة في خداع الجمهور أو بعث الحيرة فيه (وإن كان المتحدث ذاته قد يختلط عليه الأمر أو يخطئ فيما يؤمن به). على أن هاملت، في مناجياته الذاتية المشهورة، لا يعزو إبطاءه إلى عقبات «تكتيكية»، كحراس الملك مثلًا، بل إنه يلوم نفسه مرارة على تأخره، وهو ما لم يكن ليفعله لو كانت العقبات خارجية فحسب.

> نذل خامل مسلوب الروح، أروح وأغدو بلا عزم
> كالحالم، بلا تحمس لمشكلتي. (٢–٢)

وعندما يتحدث بالفعل عن أسباب خارجة عنه، كاحتمال أن يكون الشبح قد خدعه، يبدو هذا أشبه بفكرة لاحقة ومحاولة مصطنعة للتبرير.

فلا بد للتفسيرات السابقة إذن أن تأخذ المناجيات الذاتية، على نحو ما، بعين الاعتبار؛ فبعض النقاد يرون أن هذه المناجيات ليست أساسية بالنسبة إلى قصة المسرحية أو إلى شخصية هاملت، ويعتقدون أن شيكسبير يستخدمها من أجل مكانتها الشعرية

فحسب. وهناك تفسير أبرع قليلًا، يرى أن المناجيات الذاتية مجرد أساليب لتأخير القتل، حتى تظل المسرحية تجتذب اهتمام المشاهد أطول وقت ممكن، وتلك أساليب درامية مألوفة في «مسرحية الثأر».

على أن كلا التفسيرين ليس مرضيًا تمامًا، بل إنهما يقللان، بطريقتين مختلفتين، من أهمية المناجيات الذاتية، فتبعًا للتفسير الأول تكون أحاديث هاملت نقاط ضعف واضحة في البناء الشكلي للمسرحية، وتكون عناصر خارجية أُقحمت دون أن ترتبط بالعمل الكامل ارتباطًا محكمًا، أما في التفسير الثاني، فلا يكون لها إلا غرض درامي ثانوي؛ فهي ليست ذات أهمية أساسية في ذاتها، أو بوصفها تعبيرًا عن شخصية هاملت.

والواقع أن لنا الحق في رفض أي تفسير يقلل من قيمة العمل، لو كان هناك تفسير آخر يزيد من قيمته، ولا شك أن المناجيات الذاتية، تكون لها أعظم طرافة في نظرنا إذا أمكن إثبات أنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بكل ما عداها في المسرحية، عندئذٍ يكون كل شيء منبثقًا عن حوادث القصة، ومؤديًا إلى صبغها بلون خاص، ويؤدي، بكشفه لشخصية هاملت، إلى زيادة الأهمية النفسية للمسرحية وإثراء مضمونها التعبيري. فلا بد لنا إذن من البحث عن تفسيرات للمناجيات الذاتية غير تلك التي عرضناها الآن.

ويمكن القول بوجه أعم إن جميع التفسيرات التي تلجأ إلى أنموذج «مسرحية الثأر» تبدو غير كافية؛ ذلك لأنها تؤدي، في حالة هاملت، إلى فقدانها مكانة التراجيديا، وتحولها إلى ميلودراما. ومثل هذا التفسير ليس متمشيًا مع المشاعر التي تثيرها المسرحية فينا؛ فالمسرحية تبدو أعمق من ذلك وأعقد، وفضلًا عن ذلك فإن هذه التفسيرات تعزو أقل أهمية لذلك العنصر الذي أصبح محور الاهتمام في المسرحية في العهود القريبة على الأقل، ألا وهو شخصية هاملت؛ فهي تجعله قويًّا شجاعًا، ولكنها تجعله أساسًا إنسانًا بسيط الشخصية، ومع ذلك فإن هاملت، حتى قبل أن يعرف شيئًا عن الشبح، قد ظهر في مناجياته الذاتية الأولى شخصية مرهفة الحس، واعية بذاتها.

إن «هاملت» تبدو، على أساس فكرة «مسرحية الثأر»، مسرحية مثيرة، حافلة بالدم والمفاجآت العنيفة، ولكنها لا تزيد عن ذلك كثيرًا، وفضلًا عن ذلك فإن المناجيات الذاتية من حيث طولها ومادتها، لا تتلاءم مع هذا النوع من المسرحية، بحيث تبدو «هاملت» أشبه بعمل أساسه الترقيع، بل لقد خمن البعض أن المسرحية كما نعرفها نتاج لعدة مؤلفين، من بينهم شيكسبير وكيد Kyd.

وهكذا نظل ننتظر تفسيرًا آخر، ونريد تفسيرًا يعمل حساب لجميع تفاصيل المسرحية، ويمدنا «بقراءة» مترابطة للكل، ويعمق الأهمية الجمالية للعمل.

وعلى حين أن التفسير الأول يقلل أهمية شخصية هاملت، فإن كولريدج يجعل المسرحية بأكملها تدور حول هذه الشخصية وفي هذه الحالة لا يرجع الإبطاء إلى عوامل خارجية، بل إلى طبيعة هاملت ذاتها؛ فهو لا يتردد لأنه جبان، بل إننا نلمس فيه «نشاطًا عقليًّا هائلًا، يكاد يفوق الوصف، ونفور من السلوك الفعلي بنفس المقدار».[٦٩] فهاملت يضيع في «التفكير المفرط في الحادث» (٤–٤)، وهو بالتالي يفتقر إلى القدرة على الفعل؛ فهو «يرجئ الفعل حتى لا يعود في الفعل فائدة، ويموت ضحية الظروف والمصادفات العارضة».[٧٠]

من الواضح أن كولريدج يتغلب على الاعتراضات الموجهة إلى التفسير الأول. فهو يعمل حسابًا للطابع الاستنباطي الواضح للمناجيات الذاتية، بل يؤكده هذا الطابع وتبعًا لتفسيره يصبح هاملت شخصية أكثر تعقيدًا وطرافة بكثير. وهو يندرج تحت النمط الكلاسيكي للبطل التراجيدي؛ إذ إن «خطأً معينًا» (١–٤) يحول بينه وبين مواجهة تحدي الظروف، ونظرًا إلى الأهمية الرئيسية للبطل في «هاملت»، فإن المسرحية تغدو أكثر توحدًا، من الناحيتين الشكلية والتعبيرية، عما كانت عليه في التفسير الأول، وهي على وجه العموم تكتسب من جديد مكانتها بوصفها تراجيديا.

ومع ذلك فإن تفسير كولريدج لا يمكن أن يتمشى مع جميع الشواهد في المسرحية؛ فهو يجعل من هاملت شخصًا مفرطًا في «التأمل»، وبالتالي بطيئًا في سلوكه العملي، ومع ذلك فإن هاملت يبدو بعيدًا عن ذلك كل البعد في مواضع متعددة من المسرحية؛ فهو ليس فقط شجاعًا قوي العزيمة، كما يقول كولريدج، بل إنه في المشهد الرابع من الفصل الأول، عندما ينادي الشبح هاملت، يحاول أصدقاؤه أن يمنعوه من السير وراءه. ويحذره هوريشيو الحريص قائلًا:

ماذا لو كان يغريك نحو الطوفان يا مولاي؟

ولكن هاملت يهتف:

... كفوا أيديكم عني، يا سادة

بحق السماء، سأجعل من يمنعني عنه شبحًا،

---

[٦٩] ويليامسون، المرجع المذكور من قبل، ص٣٢.

[٧٠] المرجع نفسه، ص٣٣.

ثم يندفع نحو الشبح.

وفي المشهد الرابع من الفصل الثالث يندفع فورًا صوب بولونيوس. عندما يسمعه وراء الستار ويقتله. وتصف الملكة ذلك بأنه «سلوك دامٍ متهور». وفي المشهد السادس من الفصل الرابع يتبدى شخصًا مغامرًا جريئًا حين يترك السفينة التي تحمله إلى إنجلترا، وفي المشهد الثاني من الفصل الخامس يصف سلوكه الحاسم، السريع البديهة، في تدبير موت روزنكرانتس وجلند شترن. وفي المشهد الأول من الفصل الخامس، لا يتردد في قبول تحدي لايرتس للقتال باسم أوفيليا وفي سبيل ذكراها، ومن هنا فإن تفسير كولريدج لا يبدو صحيحًا إلا جزئيًّا.

وهنا بالضبط يبدأ التفسير الفرويدي، وقد عرض هذا التفسير إرنست جونس في كتابه «هاملت وأوديب»، الذي ربما كان أشهر دراسة فرويدية في النقد السياقي القريب العهد.

إن جونس، مثل كولريدج، يرى أن سبب الإبطاء لا بد أن يكون في داخل هاملت نفسه. غير أن هاملت، كما رأينا الآن، لا يتلكأ عادة عندما يكون السلوك ضروريًّا، فلِم يفعل ذلك في هذه الحالة، أي قتل عمه؟ لقد ظل هاملت، حتى المشهد الرابع من الفصل الرابع، لا يعرف السبب:

... لست أدري
لِم أظل أعيش لأقول «هذا شيء ينبغي عمله»
ما دام لديَّ الدافع، والإرادة، والقوة،
والوسيلة لفعله؟

وهكذا يرى جونس أن هاملت «رجل قوي يعذبه كبت غامض معين».[٧١]

وعلى حين أن بعض النقاد يُبدون استعدادهم للاستسلام، ويقولون إن المسرحية غامضة أساسًا، فإن جونز يرى أن هاملت يندرج تحت نمط السلوك العصابي الذي درسه فرويد وأتباعه؛ «ففي كل حالة لا يستطيع فيها شخص أن يفعل شيئًا ينبئه كل تفكير واعٍ بضرورة فعله ... يكون ذلك على الدوام راجعًا إلى وجود سبب خفي معين

[٧١] أرنست جونس: هاملت وأوديب، ص٣٩.

Ernest Jones, Hamlet and Oedipus (Garden City, Doubleday, 1955).

يجعل جزءًا منه غير راغب في فعله؛ هذا السبب لا يعترف به لنفسه، ولا يشعر به إلا شعورًا خافتًا، إن كان يشعر به على الإطلاق، وهذه بالضبط هي حالة هاملت».[٧٢]

ولما كانت حالة هاملت هي حالة قوى لا شعورية، فإن جونس يعتقد أن نظرية التحليل النفسي يمكن أن تطبق عليها.

إن جونز يرى في هاملت تأثير «عقدة أوديب»، أي أن هاملت، حين كان طفلًا، كان متعلقًا بأمه تعلُّقًا جنسيًّا قويًّا، وبالتالي كان يتمنى «سرًّا» موت منافسه، وهو أبوه. وعندما وصل إلى سن النضج، «كُبتت» هذه الرغبات بالضرورة.[٧٣] ومع ذلك فإن «الرغبة التي كُبتت منذ زمن طويل، في الحلول محل أبيه بالنسبة إلى حب أمه، أثارتها من جديد، بطريقة لاشعورية، رؤية شخص معين يغتصب نفس المكانة التي طالما اشتاق هو ذاته إليها، والأدهى من ذلك أن هذا الشخص في نفس الأسرة، بحيث أن الاغتصاب الحالي يشبه الاغتصاب الخيالي من حيث إنه محرم».[٧٤]

وهكذا فإن الرجل الذي أقسم هاملت على قتله هو نفس الرجل الذي حقق أعمق رغبات هاملت نفسه. وعلى ذلك فإن عملية الانتقام محاطة بمشاعر آثمة تضفي على الواجب الأخلاقي غموضًا وتشل السلوك؛ «فرفضه التخلي عن رغباته المحرمة يعني الاستمرار في الخطيئة، وبالتالي دوام وخز الضمير المعذب. ومع ذلك فإن قتل زوج أمه يعادل ارتكاب الخطيئة الأصلية ذاتها، وهو فعل أشد إثمًا».[٧٥]

والواقع أن الشواهد التي يتعين فحصها من أجل اختبار صحة هذا التفسير، هي شواهد مفرطة في التعقيد، فلن يكون علينا فقط أن نحدد مدى ملاءمة هذا التفسير لتفاصيل المسرحية؛ بل إن صحة النظرية النفسية التي يرتكز عليها هذا التفسير توضع بدورها موضع الشك. على أننا نستطيع أن نقول عن يقين إن نظرية جونس، على الأقل، نظرية معقولة؛ وهي، على الأكثر، لها حق معقول في أن تعد أفضل رد قُدِّم حتى الآن على «مشكلة هاملت»؛ فهي تتغلب على الاعتراضات الموجهة إلى تفسير «مسرحية الثأر» وتفسير كولريدج، وهي تجعل المناجيات الذاتية متسقة مع بقية المسرحية، وهي قد

---

[٧٢] المرجع نفسه، ص٦٠.

[٧٣] المرجع نفسه، ص٧٨، ٩٠–٩١.

[٧٤] المرجع نفسه، ص٩٣–٩٤.

[٧٥] المرجع نفسه، ص١٠٢–١٠٣.

تعلل جاذبية المسرحية الدائمة، ويبدو أن هناك وقائع تؤيدها، منها تلك الواقعة التي عبر عنها أحد النقاد تعبيرًا دقيقًا حين قال: «إن هاملت يبدو مهتمًّا بحياة أمه الجنسية اهتمامًا كبيرًا.»

ويستخدم جونز هذه النظرية، لا في تحليل العمل الفني فحسب، بل في تحليل الفنان أيضًا. فهو يرى أن ضروب الصراع التي يواجهها هاملت تعكس صراعًا مماثلًا كان يعاني منه الرجل نفسه، شيكسبير.[٧٦] وهذه نظرية فرضية إلى حد بعيد. ولما كان ما يهمنا هو الفن، لا علم النفس، فلسنا في حاجة إلى الدخول في تفاصيلها. ومع ذلك فمن الجدير بالملاحظة أن جونز يقول عن العمل الفني وشخصية الفنان إن «زيادة معرفتنا بأحدهما يؤدي آليًّا إلى تعميق فهمنا للآخر».[٧٧] غير أن لفظ «آليًّا» هذا مشكوك فيه إلى حد بعيد؛ وهو يدل، كما دلت شواهد أخرى رأيناها من قبل في هذا القسم، على أن الناقد السياقي يبالغ في عرض موقفه، وبالتالي فقد يضلل قراءه؛ فالواقع أن قدرًا كبيرًا من شخصية الفنان لا «يتمثل» في العمل على الإطلاق؛ فالمضمون النهائي للعمل يتوقف إلى حد بعيد على عوامل مثل حدود الوسط الذي يعبر عن نفسه من خلاله، وتفاعل العناصر في العمل، الذي يستغرق، بذاته، اهتمام الفنان. كما أننا لا نستطيع أن نستدل «آليًّا» من العمل على الفنان؛ فمثل هذا الاستدلال، كما رأينا من قبل، هو عادة محفوف بالمخاطر، وكثيرًا ما يكون باطلًا تمامًا.

إن من السهل في عصرنا الحالي، الذي أصبح فيه علم النفس جاريًا على ألسن الناس جميعًا، أن نقع في خطأ النظر إلى العمل على أنه مجرد «انعكاس» لشخصية الفنان، وعندما يكون من الصحيح على أي نحو، أن يوصف أي عمل فني بأنه «انعكاس» كهذا، فإن هذا الوصف لا يكون، كما ذكرت من قبل، إلا حقيقة جزئية؛ فالعمل ينطوي دائمًا على ما هو أكثر من ذلك. ومن الواجب أن نتذكر أن الأعمال الفنية يمكن تذوقها ونقدها جماليًّا في كثير من الأحيان، دون أن نقول كلمة واحدة عن الفنان؛ إن من المؤكد أن الوثائق النفسية لها طرافة خاصة، وأن الأعمال الفنية يمكن أن تعالج أحيانًا على أنها وثائق نفسية. غير أن من الخطأ الفادح، الباهظ التكاليف، أن ننظر إلى الأعمال الفنية على أنها ليست إلا هذا، وأن نُغمض عيوننا، وبالتالي، عن طبيعتها الكامنة، وقيمتها بوصفها موضوعات للإدراك الجمالي.

---

[٧٦] المرجع نفسه، الفصل السادس.

[٧٧] المرجع نفسه، ص١٤.

لقد كان من الضروري، طوال مناقشتنا، أن نحذر القارئ من مبالغات النقد السياقي وسوء استخدامه، ولكن من الخطأ أن نختم هذا القسم بنغمة سلبية؛ ذلك لأن السياقيين قد علمونا عن الفن أمورًا لا تقدر قيمتها بثمن، وبفضلهم أصبحنا الآن نرى أوضح مما كنا نرى في أي وقت آخر من تاريخ الفن، مقدار ما يستمده العمل الفني من الفنان ومجتمعه. وهكذا أصبحت للعمل دلالة إنسانية أعظم بالنسبة إلى المشاهد، وصار أكثر ثراءً في معناه وقوته التعبيرية.

وهناك قدر كبير، من أفضل أمثلة النقد السياقي، لا ينتمي إلى أي من المدارس التي ناقشناها؛ فالناقد السياقي لا يتعين عليه أن يكون من أنصار ماركس أو فرويد، بل إن من الممكن أن يجمع بين علم النفس، والتحليل النفسي، والتاريخ، وعلم الاجتماع، وغير ذلك من فروع العلم، وكثيرًا ما تكون هذه لازمة لتفسير رمز معقد عميق، أو أسطورة كانت تقليدية في مجتمع الفنان.

وهناك لوحة للفنان تيسيان، هي «أسطورة الحكمة» (انظر اللوحة رقم ٢٧) تحمل «شعارًا». ولو ترجمنا هذا الشعار من اللاتينية، لكان نصه: «من «تجربة» الماضي، يسلك الحاضر بحكمة، خشية أن يفسد السلوك في المستقبل».[٧٨]

وتصور اللوحة ثلاثة وجوه، أحدها وجه رجل عجوز، أداره نحو اليسار، والثاني وجه رجل متوسط العمر، في الوسط، والثالث وجه شاب، أداره نحو اليمين. وقد تتبع الناقد المشهور إرفن بانوفسكي هذا الرمز الوارد في الشعار طوال فن العصر الوسيط وفن عصر النهضة، وبيَّن أن الوجوه ترمز إلى الماضي والحاضر والمستقبل على التوالي. غير أن اللوحة تصور أيضًا ذئبًا، في اليسار، وأسدًا في الوسط، وكلبًا في اليمين. ويرجع بانوفسكي أصل هذه الرموز إلى الديانة المصرية القديمة، ويبين أن معناها هو نفس معنى الرءوس الثلاثة. فما الذي كان يمكن أن يدفع أعظم المصورين جميعًا إلى الجمع بين موضوعَين متباينَين يقولان، على ما يبدو، شيئًا واحدًا؟ وبعبارة أخرى، فماذا كان الغرض من لوحة تيسيان؟»[٧٩]

[٧٨] إرفين بانوفسكي: «أسطورة الحكمة» لتيسيان: حاشية. «في كتاب» المعنى في الفنون البصرية، ص١٩٤.
Ervin Panofsky, “Titian’s Allegory of Prudence, A Postscript,” in “Meaning in the Visual Arts” (Garden City, Doubleday, 1955).

[٧٩] المرجع نفسه، ص١٦٥.

لا بد من مزيد من البحث. وهنا يبدأ الناقد في بحث حياة الفنان ولوحات أخرى له. وهكذا يتمكن بانوفسكي من كشف شيء لم تدركه الأجيال السابقة، وهو أن وجه الرجل العجوز هو وجه تيسيان ذاته. أما الرجل المتوسط العمر فهو ابنه، وأما الشاب فهو حفيده «بالتبني»؛ فاللوحة إذن ليست ذات معنى أسطوري فحسب، وإنما هي وصية شخصية للفنان. غير أن «من المشكوك فيه أن تكون هذه الوثيقة البشرية قد كشفت لنا على نحو كامل جمال موضوعها وصدقه، لو لم يكن لدينا الصبر على فك رموز لغتها الغامضة».[٨٠]

وفي هذه الحالة بدورها يتبين لنا مدى وثوق الصلة بين النقد التفسيري والنقد التقديري. فعن طريق «فك الرموز» الذي قام به بانوفسكي، أصبح العمل يحدثنا على نحو أوضح وأقوى، بوصفه «وثيقة بشرية».

وأخيرًا، فإن النظرية السياقية كان لها تأثير خفي، ولكنه قوي، في كل تقدير فني.

فهذه النظرية تبين لنا أن خلق الفن ليس مسألة «إلهام» فردي فحسب. فالفن نشاط اجتماعي من بين أوجه النشاط الأخرى. قد كان الأنثروبولوجيون يدرسون فن أية حضارة مثلما يدرسون تركيب الأسرة فيها، وقد جعلونا أكثر تعاطفًا مع الفن البدائي وفن الشعوب الأخرى، بأن وجهوا انتباه الغرب إلى هذا الفن. وحين أصبحت أذواقنا أرحب وأوسع نطاقًا، أصبحت معايير الحكم لدينا أعظم مرونة؛ ففي العهود الأسبق، كان النقاد في ميدان الفنون البصرية يرون أن الفن اليوناني أو فن عصر النهضة المتوسط هما «معايير الحكم على كل فن».[٨١] أما الآن فإن النقاد أصبحوا أكثر استعدادًا للاعتقاد بأن «الفن الكامل ممكن في أي موضوع أو أسلوب».[٨٢]

وفضلًا عن ذلك فإن موقف النظرية السياقية من الفن الغربي ذاته قد شجع أيضًا على توخي المزيد من التسامح واتساع الأفق في تقدير الفن، فعندما نعرف الأصل الذي

---

[٨٠] المرجع نفسه، ص١٦٨.

[٨١] ماير سابيرو «الأسلوب» في كتاب «الأنثروبولوجيا اليوم»، نشره كروبر، ص٢٩١.
Meyer Shapiro, “Style” in “Anthropolgy Today,” ed.
Krober (Univ. of Chicago Press, 1953).

[٨٢] المرجع نفسه، ص٢٩١.

يرجع إليه شيء ما، والمؤثرات التي تحكمت في تشكيله، نصبح أقل ميلًا إلى النظر إليه على أنه يسري على نحو «أزلي» أو «مطلق». وعندما نفهم تاريخه الطبيعي نفهم أيضًا حدوده التي لا يتعداها، فلهذا الشيء قيمة في حدود الموقف الخاص الذي نشأ فيه، لا في جميع المواقف. وهذا يصدق على النظام السياسي، كالملكية، وعلى القانون الأخلاقي، وهو يصدق أيضًا على الفن؛ فالنظرية السياقية وضعت الفن في إطاره الطبيعي، والفن الجميل ليس «سرًّا روحيًّا غامضًا»، وإنما هو ينشأ في ظروف الحياة البشرية، ويفي بحاجات بشرية، وفضلًا عن ذلك، فإن أصول الفن متعددة إلى غير حد، وبقدر ما تؤدي إلى جعل العمل الفني على ما هو عليه في تركيبه الباطن، فإنها تخلق قيمًا مختلفة في النواتج الفنية لمختلف العصور والثقافات، وهكذا ندرك الآن أن الأنواع المختلفة من الفن يمكن أن تكون كلها قيمة «على طريقتها الخاصة». والخلاصة أن النظرية السياقية زادتنا قربة من النزعة النسبية.

(٣) النقد الانطباعي

أراد أصحاب النظريات السياقية في أواسط القرن التاسع عشر أن يكونوا، قبل كل شيء، علميين، وكأن المطلوب من النقد الفني أن يقتدي بالعلوم الفيزيائية في موضوعيها ودقتها.

وبحلول نهاية القرن التاسع عشر، كان هناك رد فعل قوي على هذا النوع من النقد، وكان رد الفعل يرجع إلى عوامل متعددة.

أول هذه العوامل هو أن حركة «الفن لأجل الفن» كانت تنادي «بالعزلة» الجمالية، وانطواء الفن الجميل على ذاته. وقد كشف السياقيون عن العلاقات المتبادلة بين العمل الفني وبين أشياء أخرى، وكثيرًا ما كانوا يطمسون القيم الجمالية للعمل أو يتجاهلونها، وعلى ذلك فقد كان من الضروري أن تنتقل حركة «الفن لأجل الفن» إلى الطرف المضاد للنظرية السياقية، وفضلًا عن ذلك فإن النظرية السياقية، أو ما يبدو أنه أشهر فروعها، كانت في نهاية القرن التاسع عشر تبدو وكأنها أخفقت؛ ذلك لأن الحتميين، أمثال ماركس، وتين، قد وضعوا تصميمات مفصلة «للتفسير» المنشئ (genetic) الكامل للفن. غير أن هذه التصميمات ظلت مجرد تصميمات فحسب. ولم يكن من الممكن تفسير الفن أو الفنان على أنهما مجرد نواتج للقوى النفسية والاجتماعية؛ ذلك لأن العبقرية لا يمكن تفسيرها بنفس الطريقة التي تفسر بها الجاذبية.

وفضلًا عن ذلك، فإن أولئك الذين قادوا الثورة على النظرية السياقية تأثروا بالنظرية الوجدانية تأثرًا قويًّا. ولقد قال أوسكار وايلد: «الفن انفعال».[٨٣] ولما كان من الضروري أن تثور انفعالات الناقد، فإن الموضوعية، حتى لو كانت مرغوبًا فيها، مستحيلة:

إن النقد الموضوعي لا وجود له، مثلما أن الفن الموضوعي لا وجود له، وكل من يخدعون أنفسهم فيعتقدون أنهم يضعون في أعمالهم أي شيء غير شخصياتهم إنما هم واقعون في أشد الأوهام بطلانًا. فحقيقة الأمر هي أننا لا نستطيع أبدًا أن نخرج عن أنفسنا.»[٨٤]

وأخيرًا، فقد كانت الحركة الجديدة تشك في جميع القواعد «النقدية»، سواء منها السياقية، والكلاسيكية الجديدة، وأية قواعد غيرها؛ فالقواعد أكثر جمودًا وشكلية من أن يتأثر بها الناقد «الذاتي» الذي يستجيب للعمل الانفعالي، والفن لا يمكن أن يحكم عليه بالقواعد.[٨٥]

وعلى ذلك فإن التاريخ، وعلم النفس، وماشابههما من العلوم، لا تفيد الناقد في شيء، وهو يتحرر من القواعد، فكل ما يريده الناقد هو «نوع معين من المزاج، والقدرة على أن يتأثر بعمق بوجود الموضوعات المادية».

وإذن، فما الذي يقوم به الناقد فعلًا؟ يقول أناتول فرانس في عبارته المشهورة: «إن الناقد الجيد هو ذلك الذي يروي مغامرات روحه بين الأعمال الفنية الكبرى».[٨٦] وهو يسجل، ويصف، تلك الأفكار، والصور، والأحوال النفسية، والانفعالات، التي يثيرها فيه العمل الفني. وقد عرض أناتول فرانس هذا الفهم للنقد في مجال الأدب، وعرضه أوسكار وايلد وولتر باتر في مجال الأدب والفنون البصرية، كما عرضه ديبوسي في مجال النقد

---

[٨٣] «الناقد بوصفه فنانًا» في كتاب «مختارات موجزة من أوسكار وايلد» ص١٩٧.

“The Critic as Artist,” in “The Portable Oscar Wilde”.

[٨٤] أناتول فرانس «في الحياة والثقافة On Life and Letters» ترجمة إيفانز (N. Y., John Lane, 1911) ص٧–٨ من المقدمة.

[٨٥] باتر المقدمة «في كتاب» عصر النهضة، ص٢٧.

[٨٦] المرجع المذكور من قبل، ص٧ من المقدمة.

الموسيقي، وكان ذلك كله عند مطلع القرن العشرين. وقد قال الأخير: «إن وصف المرء لانطباعاته أفضل من النقد، وكل التحليل التكنيكي مقضيٌّ عليه بأن يكون عقيمًا».[٨٧]

والواقع أن رد الفعل لدى «الانطباعيين» على «النقد الموضوعي» هو رد فعل انطباعي؛ ذلك لأن الانتباه يركز، في حالة النقد السياقي والنقد بواسطة القواعد معًا، على الموضوع. أما بالنسبة إلى الانطباعي، فإن الأسئلة الرئيسية هي:

«ما الذي تعنيه هذه الأغنية أو اللوحة، وهذه الشخصية الجذابة التي تعرض في الحياة أو في كتاب، بالنسبة إليَّ؟ وما تأثيرها الحقيقي فيَّ؟ أهي تعطيني لذة؟ وإن كان الأمر كذلك، فما نوع هذه اللذة أو درجتها؟[٨٨]

وفضلًا عن ذلك فإن في استطاعة الناقد أن يطلق العنان لخياله وانفعالاته، أثناء مشاهدته للعمل الفني؛ فليس من الضروري أن يقتصر نقده على ما هو في العمل: «إن جميع الكتب عامة، بل أروعها، تبدو على أقل قيمة إلى حد لا متناهٍ، من حيث مضمونها، بالقياس إلى ما يضعه القارئ فيها».[٨٩]

ويستطيع الناقد أن يستمتع بهذه الحرية لأن الانطباعية ترفض الوظائف المألوفة للنقد؛ إذ إن المهمة الأولى للناقد ليست إصدار حكم على العمل، أو تفسيره للقارئ، بل إن النقد الفني ليس له غرض وراء ذاته. وهو، كالفن ... سبب وجود ذاته.[٩٠] ومن هنا فليس مما يعيب الناقد أن يخفق في وصف مضمون العمل بدقة. ويتساءل وايلد: «من الذي يهمه أن تكون آراء رسكين في تيرنر صحيحة أم لا؟ وفيم يهم ذلك؟» إن وايلد يعد النقد عملًا فنيًّا في ذاته، وهو يمتدح نثر أرسكين «القوى الفخم ... المليء بالانفعال وبالألوان الملتهبة في فصاحته النبيلة، والغني في موسيقاه السيمفونية الفياضة.»[٩١]

---

[٨٧] اقتبسه ماكس جراف في كتابه: «المؤلف الموسيقي والناقد» ص٢٩١.

Max Graf, Composer and Critic (N. Y., Norton, 1946).

[٨٨] باتر: المرجع المذكور من قبل، ص٢٦ من المقدمة.

[٨٩] أناتول فرانس، المرجع المذكور من قبل، المجموعة الثانية، ص١١–١٢ من المقدمة؛ وانظر أيضًا أوسكار، المرجع المذكور من قبل، ص٨٧.

[٩٠] وايلد، المرجع المذكور من قبل، ص٨٢.

[٩١] المرجع نفسه، ص٨٤.

إن النقد الانطباعي لم يبدأ بالانطباعيين؛ فقد كانت كتابات عدد كبير من النقاد السابقين، إلى حد معين على الأقل، أوصافًا لاستجابات الناقد ذاته، والأرجح أن أناتول فرانس كان على حق حين قال إن العنصر الشخصي لا يمكن أن ينفصل عن النقد الفني. أما اللاشخصية الكاملة فكثيرًا ما تتمثل في «إعطاء الدرجات»، وهو عادةً نوع آلي عقيم من النقد، ويكاد جميع النقاد الكبار يكون لهم طابع شخصي مميز.

ولكن، برغم أن لدى معظم النقاد قدرًا من الانطباعية، فمن المشترك فيه أن تكون الانطباعية في ذاتها أساسًا سليمًا للنقد. صحيح أن للانتقادات الانطباعية في كثير من الأحيان، أهمية أدبية في ذاتها. ومع ذلك فلو طلبنا من الانطباعية شيئًا أكثر من ذلك، لوجدناها تخذلنا عادة.

إن الانطباعية لا تضع حدودًا لما يقوله الناقد؛ ففي استطاعته أن يتحدث عن أي شيء وكل شيء، ولو كنا ننشد تفسيرًا لما هو متضمن في العمل، لما استطعنا أن نحصل عليه منه إلا بالمصادفة البحتة، وبالمثل فإنا لا نستطيع أن نتوقع منه تقديرًا معقولًا منظمًا للعمل.

إن آفة الانطباعية هي خروجها عن النطاق الجمالي؛ فالناقد الانطباعي لا يكون له، في كثير من الأحيان، شأن بالتركيب الباطن للعمل، وقيمته، ولا شك أن الخروج عن الموضوع خطر دائم يتعرض له كل ناقد، ولا يوجد أي نوع من النقد معصوم تمامًا من هذا الخطر، وقد رأينا أن هذا يصدق على كل من النقدين الكلاسيكي الجديد والسياقي، ومع ذلك فإن الانطباعية هي النوع الوحيد من النقد، الذي يشجع عمدًا على الخروج عن الموضوع، بل إنه يرحب به، كما هي الحال عند أوسكار وايلد.

لقد وقع ريمر في خطأ الخروج عن الموضوع لأنه طبق قواعد الكلاسيكية الجديدة بطريقة غشوم لا تصرف فيها، ومع ذلك فإن هذه القواعد تنطبق على بعض الأعمال الفنية على الأقل، ولو كان هناك ناقد أذكى من ريمر، حتى لو لم يكن ناقدًا من الطراز الأول، لكان لنا أن نتوقع منه أن ينبئنا بشيء عن العمل، عن طريق استخدام القواعد بحكمة. أما الانطباعية فهي تطرح جميع القواعد جانبًا، ومن ثَم فإن من السهل أن تتحول إلى تدفق انفعالي صرف. وكثيرًا ما يكون هذا التدفق منعدم القيمة تمامًا، سواء من وجهة النظر الأدبية أم النقدية.

بل إن هناك من الدلائل ما يشير إلى أن كبار الانطباعيين أنفسهم لم يكونوا يؤمنون بالانطباعية الكاملة المطلقة. مثال ذلك أن وايلد يسلم بأهمية التحصيل التاريخي

والتحليل المفصل للعمل.[٩٢] كما يقول إن الناقد يمكن أن يشارك في نفس الانفعالات التي يعبر عنها العمل.[٩٣] ويقول أخيرًا إن الناقد يستطيع «بالتحصيل العلمي المتعمق والرفض الحازم»[٩٤] أن يحدد قيمة العمل الأرفع ويميزه من الأعمال الأقل قيمة، وفي هذه الفقرات يعود أوسكار وايلد إلى العمل ذاته، وتفسيره وتقديره.

والأهم من ذلك أن قادة الحركة الانطباعية ليسوا انطباعيين تمامًا في ممارستهم العملية للنقد؛ ذلك لأن وايلد، وأناتول فرانس، وباتر، ولوميتر Lemaitre، لم يكونوا يقتصرون، في انتقاداتهم للأعمال المعينة، على تسجيل مشاعرهم الشخصية، بل كانوا أيضًا يشرحون بناء العمل الفني وطابعه التعبيري. كما كانت لديهم استبصارات «موضوعية». صحيح أن هذه الاستبصارات كانت تمتزج عادة «بانطباعاتهم»، ومع ذلك فقد كانت موجودة بالفعل، وكثيرًا ما كانت تمثل نقدًا تفسيريًّا على أرفع مستوى، وهكذا فإنهم لم يسمحوا للنقد بأن ينحدر إلى مستوى حلم اليقظة الطليق الجامح.

وعلى الرغم من أن الانطباعية التامة لا يمكنها القيام بالعمل الذي نتوقع من الناقد أن يقوم به، فإن قدرًا معينًا منها يمكن أن يكون نافعًا له ولنا في آن واحد. وربما أفضل ما يمكنها عمله هو أن تبث في القارئ حماسة الناقد نفسه للعمل، فإذا انتقلت إلينا حُمَّى الحماسة هذه، كان من الأمور شبه المؤكدة أننا سنفهم قيمة العمل على نحو أفضل. غير أن الحماسة وحدها ليست كافية، بل ينبغي على الناقد أن يوضح لنا ما تحمس له، وسبب هذا التحمس.

(٤) النقد القصدي

تساءل وايلد، بطريقة بلاغية: «من الذي ... يهمه إن كان السيد باتر قد وضع في لوحة الموناليزا شيئًا لم يحلم به ليوناردو أبدًا؟»[٩٥] أما خصوم الانطباعية فقد أخذوا الأمر مأخذ الجد؛ فقد كان ذلك يهمهم، ومن هنا قالوا عن الانطباعي: «إننا لن نحرم هذه الروح الرفيعة من لذة مشاعرنا»، ولكنهم سارعوا بالإشارة إلى «أن ... الانتباه قد تحول

[٩٢] المرجع المذكور من قبل، ص٩١.

[٩٣] المرجع نفسه، ص١٠٠–١٠١.

[٩٤] المرجع نفسه، ص١٠٧.

[٩٥] المرجع نفسه، ص٨٤.

عن العمل الفني».[٩٦] ومن المفارقات الغريبة أن نفس التهمة قد وجهت إلى مدرسة تين»،[٩٧] في نواحٍ أخرى مضادة تمامًا لما كان يقول به الانطباعيون، وهي المدرسة التي حولت الانتباه من الفن إلى التاريخ وعلم الاجتماع، ومن هنا فقد بذلت في أوائل هذا القرن محاولة لإعادة الانتباه إلى العمل الفني.

وأفضل طريقة لتحقيق هذا الهدف هي أن «نهتم» بمقصد الفنان، فهنا يصبح السؤال النقدي الرئيسي هو: «ما الذي حاول الشاعر أن يفعله، وكيف حقق مقصده؟»[٩٨]

على أن النقد القصدي Intentionalist لا يمكن أن يقتصر، من الوجهة التاريخية، على رد الفعل على الانطباعية، فهو يتكرر دوريًّا طوال تاريخ النقد، وهو يتمثل طوال القرن التاسع عشر، بوصفه نتيجة مترتبة على اهتمام الرومانتيكية بشخصية الفنان و«عبقريته»، بل لقد رأينا بوادره تظهر من قبل عند بوب وجونسون، في القرن الثامن عشر، وهو ما زال في عنفوان حيويته في أيامنا هذه، وقد كتب أحد الكتاب في الآونة الأخيرة يقول: «يبدو لي أن أرفع نوع من الاستجابة للموسيقى ... هو ذلك الذي يضعنا بطريقة كاملة في علاقة مباشرة مع مقاصد مؤلفها.»[٩٩] ولا جدال في أنك صادفت أمثلة للمذهب القصدي في الكتب المؤلفة عن الفن، وفي المحاضرات التي تلقى في الفنون، إلخ.

إن النظرية القصدية هي على الدوام دعوة إلى «التعاطف» الجمالي، هي تحذِّرنا من تأمل العمل «بروح» غريبة عن روح الفنان، على حد تعبير بوب، وبذلك فإنها تحول بيننا وبين البحث عن أمور غير مطلوبة في العمل، ولو تأملنا المذهب القصدي على هذا النحو، لكان فكرة صحية بالنسبة إلى أي نوع من النقد.

غير أن كل شيء يتوقف على ما نعنيه «بالقصد»؛ فللفظ عدة معانٍ متباينة. كثيرًا ما نخلط بينها في حديثنا عن الفن، ولهذا الخلط عواقب وخيمة؛ ذلك لأن «القصد»، في أحد معانيه، لا يمثل أساسًا عمليًّا سليمًا للنقد.

---

[٩٦] ج. أ. سبنجارن «النقد الجديد» في كتاب «النقد الخلَّاق».

J. E. Spingarn, “The New Criticism,” in “Creative Criticism” (N. Y., Harcourt, Brace, 1931) p. 6.

[٩٧] المرجع نفسه ص٣٥.

[٩٨] المرجع نفسه ص١٨.

[٩٩] تشاندلر Chandler، المرجع المذكور من قبل، ص٢٣٢.

في هذا المعنى يكون «القصد» لفظًا نفسيًّا، يشير إلى شيء حدث في ذهن الفنان؛ فهو الفكرة التي كانت لديه، قبل الخلق وأثناءه، عن العمل الفني النهائي الذي أراد إنتاجه. وبعبارة أخرى فالقصد هو هدف نشاطه، كما تخيله. وعلى ذلك فإن هذا «القصد النفسي»، كما أسميه، هو شيء يقع خارج العمل الفني ذاته (ولما كانت النظرية القصدية، في هذا المعنى، تهتم بأحد أصول العمل، فمن الممكن أن تعد نوعًا من أنواع النقد السياقي).

وثمة اعتراضات قوية على استخدام «القصد النفسي»، إما في تفسير العمل الفني، وإما في تقديره؛ فهناك أولًا مشكلة «عملية»، ليست على الإطلاق بالمشكلة الضئيلة الشأن، تلك هي صعوبة معرفة المقصد الحقيقي، بل استحالة معرفته في كثير من الأحيان؛ فالقصد شيء يقع في نطاق تجربة الفنان الخاصة، وما لم يصفه، في رسائله أو محادثاته أو سيرته الذاتية، فإنه يظل غير معروف إلا له هو ذاته، وعلى ذلك فلا يمكن تطبيق معيار القصد على الأغلبية الساحقة من الأعمال الفنية، وفضلًا عن ذلك، فحتى في الحالات التي يكون فيها الفنان قد وصف قصده، فإن وصفه يتعرض لكل العيوب المعتادة التي يتعرض لها كلام الفنانين عن الخلق الفني، كالتبرير، والخداع المتعمد، والخداع الذاتي اللاشعوري.

ولنضف إلى ذلك أنه يكاد يكون من الخطأ دائمًا الكلام عن مقصد واحد، وكأن لدى الفنان فكرة ثابتة، موحدة، عن العمل منذ أول عملية الإبداع إلى آخرها؛ فالعملية الخلاقة، كما رأينا من قبل، ليست في العادة حركة مباشرة، غير منقطعة، نحو هدف الفنان، وإنما هي تنطوي على تجريب، وإعادة نظر، وتتبع «مسالك» جديدة يوحي بها الوسط المستخدم في الفن، وما إلى ذلك، وعلى ذلك فإن قصد الفنان يتغير أثناء سيره في عمله، وكثيرًا ما يكون للفنان مقاصد متعددة، فأيها تستخدم في نقد العمل؟

ومع ذلك، فلنفرض جدلًا أن للفنان قصدًا محدَّدًا واضحًا طوال إبداعه الفني، وأننا نعرف هذا القصد، وحتى في هذه الحالة يكون القصد شيئًا خارجًا عن العمل. فمن الممكن، منطقيًّا على الأقل، ألا يفسر القصد ما هو متضمن في العمل ذاته، وقد لا يتحقق القصد في العمل لأن الفنان عاجز عن السيطرة على الوسط الذي يعبر عن فكرته من خلاله، أو لأنه يختار موضوعًا غير مناسب، أو لأسباب أخرى، وعندئذٍ يكون القصد خارجًا عن مجال النقد التفسيري.

ومن ناحية أخرى، فليس في وسعنا أن نحكم على قيمة العمل على أساس نجاح الفنان أو عدم نجاحه في تحقيق مقصده، فمن الجائز أن يكون قد أخفق، ولكن العمل

تكون له قيمته الجمالية في ذاته، كما أن من الجائز أن يكون قد نجح، ولكن إذا كان قصده تافهًا أو عقيمًا، كان العمل ضئيل القيمة من الوجهة الجمالية.

وأخيرًا، فحتى لو نجح الفنان، فإن قصده لا يكون بالضرورة الوسيلة الوحيدة، أو أفضل وسيلة، لتفسير العمل، فما إن يخرج العمل إلى حيز الوجود، حتى تكون له حياة مستقلة خاصة به، ومن الممكن أن يفسره مختلف النقاد على أنحاء متباينة، كما تفسره الأجيال المتعاقبة تفسيرات مختلفة، فقد تجد في العمل قيمة مغايرة تمامًا لتلك التي كان يقصدها الفنان؛ بل إن هذا يكاد يصدق في كل الأحوال، إذا وضعنا في اعتبارنا تعدد القيم التي اهتدى إليها النقد في معظم الأعمال الفنية، وفضلًا عن ذلك، فإن التفسيرات اللاحقة قد تجعل العمل أفضل من ذلك الذي اختمرت فكرته في ذهن الفنان:

«فعندما استمع ديبوسي إلى رباعيته الوترية تجرب لأول مرة، قال للعازفين: «إنكم تعزفون الحركة الثالثة بضعف السرعة التي تصورت أن من الضروري أن تُعزف بها.» ثم تريَّث برهة ليستمتع بالبلبلة التي أثارها، وأضاف: «ولكنها أفضل بكثير على طريقتكم!»»[١٠٠]

لهذه الأسباب كلها، كان «القصد النفسي» مفهومًا ضعيفًا ومضللًا في مجال النقد، ومن هنا فقد اقتُرح معنًى آخر «للقصد»: «فالقصد الحقيقي للشاعر يتمثل، لا في أحد المشاريع المتعددة التي تطوف بمخيلته، بل في العمل الفني الفعلي الذي يخلقه؛ فقصيدته هي «مقصده».»[١٠١] ومع ذلك، فلو كان القصد هو العمل الفني فحسب، لبدا أن استخدام هذا اللفظ لم تعد له إلا أهمية ضئيلة، وفضلًا عن ذلك، فإن الكلام عن «القصد» بهذا المعنى مضلل إلى حد ما، ما دام اللفظ يشير عادة إلى حالة ذهنية، وهي شيء يختلف تمامًا عن العمل الفني.

غير أن للفظ معنًى آخر غير هذه المعاني؛ ذلك هو «القصد الجمالي»، وهذه طريقة مجازية للإشارة إلى التأثير الكامل الذي يفترض أن العمل يمارسه على المدرك الجمالي، وبطبيعة الحال فإن استجابة المدرك شيء يختلف عن العمل ذاته، مثلما أن «القصد

---

[١٠٠] شارل مونش: «أنا قائد فرقة موسيقية» ص٥٢.

Charles Munch, I Am A Conductor, trans. Burkat (N. Y., Oxford U.P., 1955).

[١٠١] «نمو أسطورة أدبية The Growth of a Literary Myth» في كتاب سبنجارن Spingarn المذكور من قبل، ص١٦٧.

النفسي» للفنان يختلف عنه، غير أن «القصد الجمالي»، على خلاف «القصد النفسي»، يركز اهتمامنا على العمل بوصفه موضوعًا جماليًّا، وهو تصحيح مفيد لنقد ريمر Rymer؛ فهو يحث الناقد على أن يتساءل: «ماذا يحاول هذا العمل أن يحققه، بوصفه أداة للتعبير الجمالي؟» وهذا يحُول بين الناقد وبين تطبيق للقيم لا صلة لها بأهمية العمل وجدارته. وبذلك يزيد مفهوم «القصد الجمالي» من احترامنا لفردانية العمل، وهو أمر لا يقل ضرورة في النقد الفني عنه في التذوق الجمالي.

وحين يضع الناقد «القصد الجمالي» نصب عينيه، يستطيع بعد ذلك أن يطرح السؤال الثاني في النقد القصدي: «كيف تتحقق النتيجة؟» وهذا يؤدي إلى فحص البناء الداخلي للعمل، ويكون مفهوم «القصد الجمالي» أحيانًا ذا فائدة عظمى عندما يحكم الناقد بأن العمل لم يحقق المقصود منه. إذ قد يتضمن العمل شواهد واضحة على نوع التأثير الذي يحاول تحقيقه، فمن الجائز أن التأثير كان يفترض فيه أن يكون «ضخمًا» أو «ملحميًّا»، وأن العمل «يحاول أن يكون» عميقًا، ولكن العمل لا يحقق هدفه، فبدلًا من أن يكون عميقًا، نراه يتظاهر بالعمق فحسب؛ وبدلًا من أن يكون مثيرًا لمشاعر قوية، نراه يثير انفعالات سطحية فحسب، وفي هذه الحالة بدورها يكون تحليل عناصر العمل ضروريًّا.

وبعد أن حددنا معالم التمييز بين «القصد النفسي» و«القصد الجمالي»، ينبغي أن يلاحظ أن الأول قد يكون في بعض الأحيان مفيدًا من وجهة النظر الجمالية، فإذا كان «القصد النفسي» قد تحقق في العمل، بحيث يؤثر في طبيعة العمل الكامنة، فعندئذٍ يكون استخدامه مفيدًا للناقد، ويكون في استطاعة الوصف الذي يقدمه الناقد أن يوضح عناصر معينة في العمل، ويكشف أيضًا عن «القصد الجمالي» للكل، وهذا يصدق في أحيان كثيرة على الفن المعاصر، في الحالات التي يكون العمل فيها، في الأصل، مستغلقًا على أفهام الجمهور بسبب أسلوبه أو الرمزية المستخدمة فيه.

إن المبدأ الموجه في الالتجاء إلى «القصد النفسي» في النقد هو نفس المبدأ الموجه بالنسبة إلى جميع الوقائع السياقية، فلا بد أن يكون مفيدًا في تفسير ما ثبت أنه موجود بالفعل في العمل، وأن يلقي ضوءًا على طبيعة الموضوع الجمالي وقيمته.

(٥) النقد الباطن

وهنا نصل إلى أهم حركة نقدية في هذا القرن، وهي الحركة المعروفة في مجال النقد الأدبي باسم «النقد الجديد» The New Criticism.

وهناك عبارة قالها ماثيو آرنولد، ويمكن أن تُتخَذ شعارًا لها، هي: «رؤية الشيء في ذاته كما هو بالفعل»؛ فأنصار حركة النقد الجديد يحاولون تركيز اهتمامهم على الطبيعة الباطنة للعمل وحدها، وهذا يؤدي بهم، في الوقت ذاته، إلى تجنب كل ما يقع «خارج» العمل. «فمن الواجب حصر الاهتمام في القصيدة من حيث هي قصيدة».[١٠٢]

ولو قلنا إن حركة النقد الجديد تُفنِّد كلًّا من أنواع النقد التي درسناها حتى الآن، لكان هذا القول صحيحًا بقدر ما يمكن أن يكون مثل هذا التعميم صحيحًا.

فكثير من أبرز الشخصيات في هذه الحركة قد هاجموا النقد السياقي هجومًا مريرًا، إذ يتهمونه بتحويل الانتباه عن «القصيدة من حيث هي قصيدة»، إلى تاريخ حياة الفنان، وإلى علم الاجتماع والتاريخ وما إلى ذلك. ولهذا السبب نفسه يهاجمون الانفعالات المتدفقة عند الانطباعيين، وكل ما هنالك من فارق هو أن الانطباعية تحول الانتباه إلى الناقد ذاته.

ويتميز «النقاد الجدد» بالصبر الشديد، والدقة والعمق البالغين، في تحليلاتهم؛ فعملهم «احترافي» بأفضل معاني هذه الكلمة. وليس من العسير أن نفهم سبب احتقارهم للانطباعية التي تبدو لهم مهوشة مفتقرة إلى التنظيم، ولكن حتى لو لم تكن كذلك، لظلوا يرفضونها لأنها تؤكد التأثيرات التي يحدثها العمل في القارئ.

فالنقاد الجدد يتجنبون عمومًا الحديث عن الانفعالات التي أثارها العمل. وهكذا يقول جون كرو رانسوم John Crowe Ransom الذي يرجع إليه الفضل في اسم «النقد الجديد» على هذه الحركة، إن الناقد ينبغي عليه أن «ينتبه إلى الموضوع الشعري ويدع المشاعر تتولى أمر نفسها».[١٠٣] وكما تتجاهل هذه الحركة تأثيرات العمل، فهي تتجاهل أيضًا أصوله. وهي تهاجم النظرية القصدية أيضًا.[١٠٤]

وإذن فلحركة النقد الجديد، في نواحٍ معينة، صلة أوثق بالنقد «الموضوعي» في القرنَين السابع عشر والثامن عشر منها بالأنواع الأقرب عهدًا من النقد. فهي تركز الاهتمام على العمل، ويحاول الناقد أن يظل لا شخصيًّا، ومع ذلك فإن حركة النقد

---

[١٠٢] بروكس ووارين Brooks and Warren: المرجع المذكور من قبل، ص١٥.

[١٠٣] «النقد بوصفه نظرًا خالصا» في كتاب «مقصد الناقد»، ص٩٦–٩٧ "The Intent of the Critic".

[١٠٤] و. ك. ويمزات الابن وم. بيردسلي:«مغالطة القصد»، ص٤٦٨–٤٨٨ W. & Wimsatt, Jr, and M. C. Beardsley, "The Intentional Fallacy," Sewanee Review, LIV (1946).

الجديد لا تقبل النقد بواسطة القواعد أيضًا، ومن الملاحظ أن النقاد الجدد أكثر اهتمامًا بكثير بالنقد التفسيري منهم بالنقد التقديري. ففي استطاعتك أن تتصفح قدرًا كبيرًا من كتاباتهم دون أن تجد حكم قيمة صريحًا واحدًا، فهم يسعون قبل كل شيء إلى تفسير العمل وإيضاحه، وإذا وجدت عندهم تقديرًا فإن ذلك لا يكون عن طريق تطبيق قواعد؛ إذ إن «النقاد الجدد»، الذين يعرفون تاريخ النقد، يشكون في القواعد، وهم يكرسون جهودهم لتحليل أعمال محددة، ويجعلون التقدير ينبثق عن التفسير، وكما يقول ليفيس Leavis، فإن «جهدي كله منصب على العمل من خلال أحكام عينية وتحليلات جزئية». ومن هنا فإنه لا يلجأ كثيرًا إلى «المبادئ والمعايير التي تقبل صياغة مجردة».[١٠٥]

إن كل نقد «باطن» يحترم فردانية العمل الخاص فهو، مثل الإدراك الجمالي ذاته، يدرك ما هو مميز في العمل، وما يفرق بينه وبين الأعمال «المماثلة». أما النقد بواسطة القواعد فيفترض مقدمة أن الأعمال الفنية يمكن أن تقسم إلى «أنواع»، وأنها بالتالي تخضع لمعايير تقيس الجودة في كل «نوع» … ويشك «النقاد الجدد»، بما عُرف عنهم من تعلق بفردانية كل عمل، في مشروعية هذا التصنيف؛ ففي رأيهم أن معايير القيمة ينبغي أن تتكيف وفقًا للعمل الخاص موضوع البحث، بل ينبغي أن تصنع خصيصًا لهذا العمل، وكما يقول رانسوم: «إن كل قصيدة هي قصيدة جديدة، وكل تحليل قد يؤدي إلى توسع جديد في النظرية بحيث تستطيع أن تفي بمتطلبات القصيدة.»[١٠٦] (ومن الجدير بالملاحظة أن النقاد الجدد يمارسون عملهم عادة على قصائد أو روايات منفردة، على حين أن النقد السياقي يتجه إلى جمع كل أعمال المؤلف الواحد أو العصر الواحد سويًّا.)

وهكذا يرفض «النقاد الجدد» القواعد، مثلما يرفضون السياق، والقصد، و«انطباعات» الناقد، والواقع أن إيضاح ما لا تكونه حركة النقد الجديد، يساعد على تفسير ما تكونه، ومع ذلك ينبغي أن ندرس الآن أساليب هذه الحركة وأهدافها بطريقة أقرب إلى الطابع المباشر.

---

[١٠٥] المرجع المذكور من قبل، ص٢١٥.

[١٠٦] مقتبس من مقال ر. و. ستولمان «النقاد الجدد» في كتاب ستولمان Stallman المذكور من قبل، ص٤٩٦.

إن حركة «النقد الجديد» حركة نقد أدبي، ومع ذلك فإن هناك أوجه شبه واضحة تجمع بينها وبين حركة أسبق منها في نقد الموسيقى والفنون البصرية، وهي الحركة الشكلية formalism.

كان هانسليك Hanslick، كما رأينا من قبل، ينادي بالمعنى الباطن للموسيقى، وقد تحدث بازدراء عن أولئك الذين يتخذون من الموسيقى حافزًا للانفعالات، ثم يقيسون قيمة القطعة الموسيقية تبعًا لشدة انفعالاتهم؛ ففي نظر هؤلاء الناس يكون «للسيجار الجيد أو الحمام الدافئ» نفس قيمة السيمفونية، كما ذكرنا من قبل، كذلك ينبغي على الناقد أن يعمل حسابًا لحياة المؤلف أو العصر الذي عاش فيه.[١٠٧] فقوام الموسيقى هو عناصر الوسط، من «صوت وحركة» «التي تكون … كُلًّا تامًّا قائمًا بذاته».[١٠٨] وعندما حاول بل وفراي تدريب الأذواق على تقدير التصوير «الخالص»، اتخذا من الموسيقى أنموذجًا لهما؛ فهُما بدورهما كانَا يجدان أن قيمة الفن تنحصر في العناصر المميزة للوسط — أي الخط، والكتلة، والسطح … إلخ، في التصوير والنحت، وهي العناصر التي تتفاعل بعضها مع البعض لتكون بناءً شكليًّا فريدًا، وهم يستخدمون في وصف هذه العلاقات الشكلية ألفاظًا مثل «الإيقاع» و«الانسجام» و«التوتر».

وليس من قبيل المصادفة أن نجد إشارات إلى هانسليك وفراي في كتابات حركة النقد الجديد،[١٠٩] إذ إن نظرتهما إلى الفن كانت مشابهة إلى حد بعيد لنظرة «النقاد الجدد». ويُقِيم رانسوم توازيًا بين القصيدة وبين التصميم الشكلي للفنون البصرية.[١١٠] كما يقول بروكس إن القصيدة هي «نمط من حالات الاستقرار التوافقي، والتوازن، والانسجام».[١١١] ولنلاحظ أن لفظي «الاستقرار التوافقي» و«الانسجام» مستمدان من لغة الموسيقى، ولفظ «التوازن» مستمد من لغة الفنون البصرية؛ فالقصيدة نمط شكلي، ينطوي على قوى وتوترات داخلية، ويوحد بينها في كلٍّ منطوٍ على نفسه.

---

[١٠٧] «الجميل في الموسيقى»، ص٩٩–١٠٣.

[١٠٨] المرجع نفسه، ص٦٨.

[١٠٩] ويمزات، وبيردسلي «المغالطة الوجدانية» “The Affective Fallacy,” Sevanee Review, LVII (1949), p. 30.

[١١٠] المرجع المذكور من قبل، ص١٢٣.

[١١١] المرجع المذكور من قبل، ص٢٠٣.

وهنا ينصب الاهتمام على الوسط الذي يستخدمه الفنان، كما هي الحال عند هانسليك وفراي. وهكذا يقوِّم «النقاد الجدد» خطأ السياقيين، الذين يتركز تفكيرهم في «الأفكار» أو «الموضوعات» التي تأتي من خارج الفن، والذين يتجاهلون بالتالي الوسيط الذي تتجسد فيه هذه الأفكار، والذي ينفرد به الفن. وفي حالة الأدب، يكون الوسيط هو اللغة، بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخيالية والانفعالية، ودلالتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كالإيقاع، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية (ويظهر تأثير الشكليين أيضًا في التحليلات الحديثة للشكل والإيقاع في الرواية والدراما، وهو مجال يجري استكشافه الآن على نحو لم يسبق له مثيل في النقد الأدبي؛ ذلك لأن الدراسات السابقة للشكل والإيقاع كانت تنصب أساسًا على الشعر). غير أن الألفاظ اللغوية ذات معنًى، وفي هذا بعينه يبدو أن الموسيقى و«التصوير الخالص» لا يصلحان أنموذجًا للأدب، والواقع أن السبب الذي دعا هانسليك وفراي إلى القول بأن هذين الفنَّين «منطويان على ذاتهما» هو أنهما لا يشيران، من وراء ذاتهما، إلى «الحياة»؛ فالأدب (فيما عدا الشعر المنعدم المعنى) لا يمكنه تجنب مثل هذه الإشارة، ولعلك تذكر ما قاله «بل Bell» من أن الأدب ليس «فنًّا خالصًا» لهذا السبب عينه؛ فهل يمكنك أن تعالج رواية أو قصيدة على أنها مجرد زخرف شكلي؟ ألا ينبغي أن نضع في اعتبارنا «المضمون»، فضلًا عن «الشكل»، وهلا يؤدي بنا ذلك إلى العودة إلى مقولات النظرية السياقية؟

هذه المسائل أثارت قدرًا كبيرًا من المناقشات بين «النقاد الجدد»، ولا سيما فيما يتعلق بقيمة «الحقيقة» في الفن، وطبيعة «الاعتقاد» الجمالي.[١١٢] وإنه لمن الخطأ القول إنهم وصلوا إلى إجابة موحدة. غير أن الكثيرين منهم يرون، بل يؤكدون أن الشعر ينطوي على «معرفة»، وأنه بالتالي بناء معرفي.[١١٣] ولكن، على الرغم من أن هناك قطعًا «معنًى» في الأدب، فإن هذا المعنى خاص بالعمل الفني المحدد، ولا يمكن التعبير عنه على أية صورة أخرى؛ «فالمعنى» يعبر عنه، ويخصصه، ويميزه، تفاعل الصور والأفكار

[١١٢] انظر الفصل الثاني عشر من قبل.

[١١٣] انظر مثلًا: تيت Tate، المرجع المذكور من قبل، ص٩، جون كرو رانسوم. النقد الجديد The New Criticism (Norfolk, New Directions, 1941) ويمزات وبيردسلي: المغالطة الوجدانية The Affective Fallacy، ص٤٦، ٤٨، ٥٢.

والتأكيدات والتوترات داخل بناء العمل الفني. ولهذا السبب كان من «التجديف» تلخيص هذا المعنى في نثر مباشر.

ولقد قال ت. س. إليوت في فقرة مشهورة: «ليس في وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدد «عظمة» الأدب؛ وإن كان من الواجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تحدد إن كان ذلك أدبًا أم لا»[١١٤] وهكذا ترى الطريقة التي يواجه بها إليوت الموقف من كلتا ناحيتيه؛ فهو يؤكد فردانية الوسيط المستخدم في الفن وأهميته، على طريقة الشكليين؛ ومع ذلك فإنه يعترف أيضًا بارتباط الأدب «بالحياة»، وبالتالي بأهمية عمقه الأخلاقي، و«حقيقته»، واتساقه الفلسفي، وما إلى ذلك، وهذا الازدواج ذاته يتمثل عند كثير من النقاد الجدد.

والآن، ما هي بالضبط مهمة الناقد، في رأي حركة النقاد الجدد؟ لا جدال في أن أولئك الذين أطلقوا على أنفسهم اسم «النقاد الجدد» سيقدمون إلينا إجابات مختلفة، وربما كانت عبارة بلاكمير أفضل إجابة موجزة نستطيع الاهتداء إليها؛ فهو يرى أن من الضروري أن «يركز الناقد أقصى انتباهه على العمل الذي تمارسه الألفاظ وحركات الألفاظ — وأنا أعني بالحركات جميع الأساليب التكنيكية الأدب — بعضها على البعض».[١١٥] (ولنلاحظ التشابه مع وصف هانسليك للموسيقى؛ «الصوت والحركة».) فمن حيث الألفاظ يكون الناقد شارحًا للمعاني.[١١٦] فلا بد له أن يوضح المعنى الحرفي، ولكن الأهم من ذلك أن يتتبع الفروق الدقيقة في المعنى، والإيحاءات التي اكتسبتها الألفاظ، إما في الاتصال العادي وإما في أنواع خاصة من الحديث، وليس من الضروري أن يكون التحليل «لفظيًّا فحسب»؛ إذ إنه قد يؤدي إلى مناقشة الرمزية الحضارية وغيرها من العلاقات السياقية للألفاظ. وأما «الحركات» فهي الوزن والإيقاع والمجاز و«اللهجة» التعبيرية والاستعارة والمفارقة ... إلخ، وأخيرًا، فإن «العمل الذي تمارسه ... بعضها على بعض» يقصد به تلك المعاني الغنية الخفية التي تكتسبها الألفاظ في علاقتها المتبادلة بعضها مع البعض.

---

[١١٤] «الدين والأدب Religion and Literature» في «مقالات قديمة وحديثة Essays, Ancient and Modern (N. Y., Harcourt, Brace, 1936)» ص٩٢.

[١١٥] بلاكمير: «عملية النقد القديرة The Enabling Act of Criticism».

[١١٦] ويمزات وبيردسلي: «المغالطة الوجدانية»، ص٤٨.

وعندما يصادف القارئ إشارة في إحدى الكتابات إلى أن عصرنا هذا هو «عصر نقاد» (وهي إشارة تنطوي في بعض الأحيان على مقارنة ضمنية مع عصر آخر يوصف بأنه «عصر خلاق»)، فإن هذه الإشارة تدل عادة على حركة النقد الجديد؛ ذلك لأن هذه الحركة أنجزت من الأعمال ما جعل لها تأثيرًا هائلًا في عصرنا الحاضر، فلم يسبق أبدًا، في تاريخ النقد، أن ظهر كل هذا القدر من التحليل المنهجي، الشكلي، المرتبط بالنص ارتباطًا وثيقًا، والذي يقوم به نقاد من الطراز الأول، ولقد كان رواد «النقد الجديد» هم إليوت ورتشاردز في العشرينات، ويليهم بروكس Brooks ورانسوم Ransom وليفيس Leavis وتيت Tate، من بين مجموعة كبيرة من النقاد اللاحقين.

وأود أن أقدم بضعة أمثلة محددة لعمل هؤلاء النقاد، وإن كانت أعمالهم بطبيعتها ليست مما يمكن تلخيصه؛ فهذه الأعمال شديدة التماسك، وكثيرًا ما تبدو، في ترابطها وإحكام بنائها، مماثلة للأعمال الفنية «العضوية» التي تدرسها! ولذا يكاد يكون من المحال أن يستطيع التلخيص أن يوفي تفاصيلها الثرية العميقة حقها، على عكس التفسيرات الفنية للنقاد السياقيين، التي يمكن تلخيصها بسهولة أكبر.

لا جدال في أن أفضل ما يستطيع الطالب عمله هو أن يقرأ للنقاد الجدد أنفسهم.[١١٧] ويلي ذلك في ترتيب الأفضلية أن أشير بإيجاز إلى تحليل كذلك الذي قام به بروكس ووارين لقصيدة روبرت فروست «بعد قطف التفاح After Apple-Picking».

إن الأبيات الثمانية الأولى من القصيدة هي:

سُلَّمي الطويل، بطرفيه، يستند إلى شجرة
ثابتة نحو السماء
وعلى جانبه زكيبة لم أملأها،
ربما كانت فيها تفاحتان أو ثلاث
لم أقطفها من غصن.

[١١٧] انظر مثلًا: بروكس ووارين: فهم الشعر Understanding Poetry: بروكس: The Well Wrought Urn ستولمان: أعمال نقدية ودراسات في النقد الأدبي الحديث Ray B. West, jr. (ed.), Essays in Modern Critiques and Essays in Criticism.

ولكني فرغت الآن من قطف التفاح
خلاصة نوم الشتاء مُذابة في الليل
وعبير التفاح: إنني أغيب في غفوة.[١١٨]

هذه الأبيات وما يليها تصف عملية قطف التفاح وشعور الراوية بالتعب، وبدء تفكيره في النوم؛ ففي أحد التفسيرات تُعد القصيدة وصفية راوية. غير أن ما يميز حركة النقد الجديد أنها تجد «المزيد» في العمل. ويؤدي التحليل الوثيق «للألفاظ وحركاتها» إلى الكشف عن «إيحاءات رمزية» جديدة[١١٩] في القصيدة التي تبدو في ظاهرها سطحية.

ويقول بروكس ووارين عن البيتين السابع والثامن:

«إن لفظ «خلاصة»[١٢٠] يحتل موقعًا غريبًا في القصيدة؛ فهو ليس من نفس نوع الألفاظ اليومية، العادية، التي تميز لغة الجزء السابق من القصيدة، بل إن (هذا اللفظ) يبعث في الذهن على الفور فكرة نوع من العطر ... غير أنه ينطوي أيضًا على المعنى الفلسفي لشيء باقٍ أزلي ... أما لفظ عبير (في مقابل مرادفات له مثل «رائحة») فيؤيد الفكرة الأولى عن معنى «الخلاصة»، ولكن المعاني الأخرى المرجحة فلسفيًّا موجودة هناك أيضًا. إن عبير التفاح رائحة قيمة ... ولكن من الواجب أيضًا ربطها على نحو له دلالته «بنوم الشتاء».[١٢١]

ويتابع التحليل هذا الإيحاء؛ «فنوم الشتاء» يضع الراحة والمكافأة في مقابل الجهد وحياة اليقظة، وهنا تتخذ قصيدة «بعد قطف التفاح» معنًى أعمق، بل معنًى فلسفيًّا.

«لو مضينا خطوة أبعد من ذلك، لكان لنا أن نقول إن التقابل إنما هو بين المتحقق واقعيًّا والمثالي، وفي استطاعتنا الآن أن نعود مرة أخرى إلى البداية الأولى القصيدة وندرك أن ما كان يبدو مجرد تفصيل حرفي عارض — أي السلم المستند إلى شجرة — هو

---

[١١٨] أبيات من قصيدة «بعد قطف التفاح» من «الأشعار الكاملة لروبرت فروست» ص٥٥٨.
Complete Poems of Robert Frost (Henry Holt and Co., 1930).

[١١٩] المرجع المذكور من قبل، ص٣٨٩.

[١٢٠] اللفظ الإنجليزي هو essence، ويدل من جهة على «خلاصة العطر»، كما يدل من جهة أخرى على معنًى فلسفي، هو «ماهية الشيء»، ومن المحال جمع هذين المعنيين معًا في لفظ عربي واحد. (المترجم)

[١٢١] المرجع نفسه، ص٣٩٠.

الذي يستهل هذا الاتجاه في المعنى؛ فاتجاه السلم «ثابت نحو السماء»؛ فالسلم ليس متجها إلى أعلى. ... بل إلى «السماء»، أي المقر الذي ينال فيه الإنسان المثوبة، ومحط آمال البشر».[١٢٢]

وهناك إيضاح لفظي آخر، إلى جانب تحليل الوزن (ولنتذكر مرة أخرى أننا لا نستطيع أن نقدم هنا جميع تفاصيل العرض النقدي). وأخيرًا، يتم الوصول إلى «الفكرة الجذرية» في القصيدة؛ فالمثل العليا للإنسان ينبغي أن تكون متغلغلة في حقائق الحياة العادية، وألا تحاول إنكار هذه الحقائق.[١٢٣]

وفي استطاعة القارئ أن يرى بنفسه مدى ابتعاد هذا عن الحكاية البسيطة المتعلقة بقطف التفاح، وأغلب الظن أن معظم القراء لا يشكون أبدًا في وجود هذه «الفكرة الجذرية» في القصيدة، فهل لهذا التفسير الذي قدمه بروكس ووارين ارتباط جمالي بالموضوع، أم أنه مجرد فرض خيالي؟ إن الوسيلة الوحيدة للإجابة هي أن نطرح الأسئلة المعتادة: هل هذا التفسير مرتكز على ما ثبت أنه متضمن في العمل؟ وهل هو متسق؟ وهل يمكن استيعابه في الإدراك الجمالي، حيث يمكنه أن يعمل على تهيئة استعداد القارئ وتوقعاته نحو العمل، وتوجيه انتباهه، على نحو يؤدي إلى إحداث فارق في طابع تجربته الذي يشعر به؟

على أن حركة النقد الجديد، شأنها شأن أنواع أخرى من النقد، تتسم بأن «مزاياها تتحول إلى عيوب»؛ فهي قد أعادت الاهتمام النقدي إلى العمل ذاته، بعد أن كان بعض النقاد الأسبق عهدًا قد نسوه تقريبًا، وهي قد صححت مبالغات النظريات السياقية والانطباعية والقصدية وتجنبت عيوبها، ومع ذلك فان بعض «النقاد الجدد» كان رد فعلهم على السابقين عليهم من القوة بحيث وقعوا في الأخطاء المقابلة بالضبط؛ فهُم أولًا قد استبعدوا المعرفة السياقية تمامًا، كما لو لم تكن تزيد، في كل الأحوال، عن أن تكون مجرد علم أو تاريخ لا صلة له بالعمل الفني، وهذا اتجاه لا يقل خطأً عن الاعتقاد بأن الفن ليس إلا علم نفس أو تاريخًا؛ فهو يؤدي إلى إفقار النقد بلا داعٍ؛ ذلك لأن الناقد يجوز له، بل ينبغي عليه، أن يستخدم كل ما يمكن أن يساعده. ولما كان تاريخ حياة

[١٢٢] المرجع نفسه، ص٣٩١.

[١٢٣] المرجع نفسه، ٣٩٤–٣٩٥.

الفنان، ومشكلات مجتمعه، وأساطير حضارته، تدخل ضمن عمله أحيانًا على الأقل، فإن النقد التفسيري لا يكاد يستطيع المضي في طريقه دون معرفة بهذه العناصر.

إن «النقاد الجدد» يركزون اهتمامهم على النمط الشكلي للعمل. غير أن الشكل يكون على ما هو عليه نظرًا إلى تفاعله مع كل شيء آخر في العمل. والعمل يكتسب وحدة عن طريق استغلال المعاني التاريخية للفظ أو مفهوم واحد، وإماطة اللثام عن رمز حضاري يؤثر في الصورة المجازية، وعلى ذلك فإن التحليل الشكلي لا يمكن أن يكون «شكليًّا» فحسب، وإنما ينبغي أن يبحث في الدلالات التاريخية والاجتماعية للألفاظ والرموز، وبالتالي ينبغي أن يكون سياقيًّا إلى حد ما (ومن الصحيح، للأسف، أن بضعة نقاد جدد رفضوا الانتفاع من علم النفس، والتاريخ الاجتماعي ... إلخ، نظرًا إلى أن خوفهم من سيطرة «العلمية» على حضارتنا جعلهم ينفرون من كل علم. غير أن هذا موقف لا عقلي فحسب). ومن الجدير بالذكر أن بروكس ووارين، في الطبعة الثانية من كتابهما الواسع التأثير: «فهم الشعر»، يعترفان بأن مسائل التاريخ وسير الحياة لم تعالج في الطبعة الأولى بما فيه الكفاية، ويأخذان على عاتقهما تصحيح هذا الخطأ.[١٢٤]

والحق أنه ليس ثمة نقاد أبرع من النقاد الجدد. وهم قد أظهروا براعتهم بالاهتداء إلى «مستويات جديدة للمعنى» في العمل، وتتبع الإيحاءات المتعددة الألوان للفظ الواحد، ويستطيع القارئ أن يدرك ذلك حتى في العرض الموجز الذي قدمناه لتحليل قصيدة «بعد قطف التفاح». وقد أدى عمق تفكيرهم إلى إلقاء الضوء على قيم لم يكن أحد يشك في وجودها من قبل في الأعمال الأدبية، غير أن لهذه «الميزة» أيضًا «عيوبها». ففي بعض الأحيان يصل حرص الناقد على استخلاص «معنًى رمزي» إلى حد يصبح معه النقد غاية في ذاته؛ فالفكرة التي توحي بها الرواية أو المسرحية تستحوذ على الناقد إلى حد يفقد معه اتصاله بالعمل ذاته، وعندئذٍ يكون الجزء الأكبر من نقده تعبيرًا عن خواطره الخاصة، في هذه الحالات تقع حركة النقد الجديد في خطأ الخروج عن المطلوب، تمامًا كما يقع فيه أي نقد سياقي أو انطباعي، ويقترب من ذلك أن يكون إيضاح الناقد لنقطة تفصيلية معينة متصلًا بالعمل، ولكن هذا الإيضاح يستحوذ عليه إلى حد لا يستطيع معه أن يربط بين هذه النقطة التفصيلية وبين دلالة العمل ككل، عندئذٍ لن يكون التفسير الذي يقدمه للعمل متسقًا.

[١٢٤] المرجع المذكور من قبل، ص٢١ من المقدمة.

وهناك أخيرًا «عيب» لا يسهل كشفه لأنه يحدث في المسلمات الأساسية للناقد، فقد لاحظنا من قبل أن «النقاد الجدد» يتجهون إلى تجنب أحكام القيمة الصريحة، ومع ذلك فإن بعضًا منهم يفترض مقدمًا نظرية في تقدير القيمة ينبغي أن توضع موضع الشك.

فالاهتمام الدائم لهؤلاء النقاد منصب على «العمل ذاته». ولهذا لم يكونوا يعبئون بالناقد الانطباعي الذي تستحوذ عليه انفعالاته، فوصفه لسيرته الذاتية «ليس شيئًا يمكن دحضه، أو شيئًا يستطيع الناقد الموضوعي أن يأخذه بعين الاعتبار؛ فالوصف الوجداني المحض إما أن يكون فسيولوجيًّا أكثر مما ينبغي، وإما غير محدد أكثر مما ينبغي».[١٢٥] وهكذا فإن «الناقد الموضوعي» لا يقول الكثير، أو لا يقول شيئًا على الإطلاق عن تأثير العمل في القارئ. وكما رأينا من قبل، فإنه يركز اهتمامه على بناءً المعاني الذي هو باطن في القصيدة ذاتها.

ولقد أخذ البعض هذا الاتجاه على النقاد الجدد، فقال:

«إن قيمة الأدب إنما تكون قطعًا في تأثيره الفعلي أو الممكن على القراء، أو على الأصح، على القراء المدربين الحساسين ... أما مَن ينكر ذلك فإنه يقع في ... مغالطة الاعتقاد بأن عملًا فنيًّا يحقق غرضه ويكتسب قيمته من مجرد وجوده فحسب.»[١٢٦]

ولهذه «المغالطة» نتائج هامة.

فالذي يحدث، في حالة بعض النقاد الجدد، هو أن اهتمامهم «بالعمل ذاته»، يؤدي بهم إلى الأخذ «بالنظرية الموضوعية». ونستطيع أن نعبر عن هذه الفكرة ذاتها بطريقة أخرى فنقول إن ازدراءهم للانطباعية قد يؤدي بهم إلى رفض النسبية؛ فمنهجهم في النقد — وهو التحليل البنائي الباطن — يُفضِي إلى الرأي القائل إن القيمة الأدبية كامنة غير علائقية، وفي كثير من الأحيان تكون النزعة الموضوعية، عند هؤلاء النقاد، غير مصرح بها، بل قد تكون لاشعورية. ومهما يكن فهم يقولون صراحة، في بعض الأحيان، إنهم يحاولون الهرب من «متاهة النسبية والانطباعية».[١٢٧]

---

[١٢٥] ويمزات وبيردسلي: «المغالطة الوجدانية»: ص٤٥.

[١٢٦] ديفد ديتشس: «النقد الجديد»: بعض التحفظات في كتاب (دراسات).

David Daiches, Literary Essays (Philosophical Library, 1957).

[١٢٧] ثيودور سبنسر (المشكلة الرئيسية في النقد الأدبي) ص١٦٠–١٦١.

Theodor Spencer, The Central Problem in Literary Criticism, College English, 4. (1942).

وانظر أيضًا بروكس، المرجع المذكور من قبل، التذييل الأول.

وقد تحدثنا من قبل عن عيوب النظرية الموضوعية، ولكن يجدر بنا أن نتأمل الآن الصورة التي اتخذتها هذه العيوب في حركة النقد الجديد.

إن القضية الأساسية للنظرية الموضوعية هي أن القيمة كامنة في الموضوع، بغض النظر عن أي مشاهد له. وهكذا فإن القائلين بالنظرية الموضوعية من بين النقاد الجدد يفترضون أنه، بمجرد إيضاح بناء العمل، تتحدد قيمة ذلك العمل. وليس من الواجب إجراء أي اختبار آخر لحكم القيمة، سواء أكان صريحًا أم ضمنيًّا فحسب.

وكثيرًا ما يطلق النقاد الجدد على أنفسهم اسم النقاد الجماليين، وهم يعنون بذلك أنهم يلتزمون البناء الباطن للعمل، ولكن إذا فهمنا لفظ «الجمالي» على أنه يشير إلى العلاقة بين الانتباه النزيه وبين العمل، فهل يمكن عندئذٍ القول إن التحليل الشكلي يصف على الدوام قيمة العمل في التجربة الجمالية ويفسرها؟ لا يمكن أن يكون الأمر كذلك إلا إذا سلمنا بما يبدو أن الناقد القائل بالنظرية الموضوعية يسلم به، ألا وهو أن التجربة الجمالية ما هي إلا معاناة أو ممارسة التحليل النقدي، فلا بد له أن يفترض أن التجربة انعكاس، في مجال الإدراك والانفعال، لما يصفه العمل النقدي بطريقة تحليلية لفظية، أي أن المعاني التي كشف عنها الناقد ستكون قيمًا يشعر بها القارئ.

على أن هذا الافتراض غير سليم؛ فهو يُدعى أكثر مما ينبغي بالنسبة إلى النقد، وهو — ككل نزعة موضوعية — يبدي اهتمامًا أقل مما ينبغي بالتجربة الجمالية؛ فهناك فوارق حاسمة بين هذين النوعين من النشاط، والتحليل النقدي، في ذاته، لا يمكنه أن يضمن القيمة الجمالية للعمل، وقد لا تترابط التفاصيل التي يكشف عنها التحليل في موضوع جمالي موحد. كما أن ما يصفه الناقد بأنه دلالة الكل قد لا يتمثل للإدراك الجمالي المباشر، ومن الجائز أن إطار المعاني المفصل، الذي يبدو واضحًا للناقد، قد يكون مختلطًا أو مهوشًا في نظر المدرك؛ كما أن الإيحاءات الرمزية التي تهم الناقد قد لا تؤثر في القارئ إلا تأثيرًا ضئيلًا، أو لا تؤثر فيه على الإطلاق، وليس ذلك دليلًا على عدم حساسية القارئ — إذ إنني افترضت أن المدرك واعٍ قادر على التمييز — بل هو يدل على أن هناك فارقًا هائلًا بين العمل عندما يدرس بطريقة تجزيئية، تحليلية، وبين نفس العمل عندما يُدرك بوصفه وحدة جمالية.

فحكم القيمة الجمالي ينبغي أن يختبر في التجربة الجمالية، كما تؤكد النظرية النسبية؛ إذ إن الحكم الذي يبدو معقولًا، حين يكون جزءًا من عرض نقدي، قد لا يتمشى على الإطلاق مع الاستجابة الجمالية.

ويستطيع القائلون بالنظرية الموضوعية من بين النقاد الجدد أن يقولوا، كما قال أصحاب النظرية الموضوعية الذين تحدثنا عنهم من قبل، إن العمل تظل له قيمته بغض النظر عن الاستجابة التي نشعر بها، أو أن القيمة لا يدركها إلا من كان لديه «ذوق سليم»، وهم في بعض الأحيان يقولون ذلك بالفعل، ولكن لا بد لهم، في سبيل تبرير هذه الادعاءات، من أن يعرضوا نظريتهم الخاصة في التقدير بطريقة منهجية، وقد لمسنا في الفصل السابق ما يواجهونه من مشكلات، فلا بد لهم من الدفاع عن تعريف «القيمة» في الادعاء الأول، وإثبات أن الادعاء الثاني لا يقع في خطأ المصادرة على المطلوب.

ولما كانت النظرية الموضوعية ترى أن القيمة سمة غير علائقية، فإنها كانت عادة تذهب إلى أن هناك تقديرًا واحدًا للعمل هو وحده الصحيح، ويبدو في كثير من الأحيان أن بعض النقاد الجدد يقولون ضمنًا بهذا الرأي ذاته، إذ يبدو أنهم ينكرون مشروعية أي تفسير آخر، أو صحة أي حكم قيمة آخر، على أن هذا الوجه من أوجه النظرية الموضوعية يكون له ضرر وخيم عندما يتمثل في كتاباتهم؛ ذلك لأن النقاد الجدد قد أوضحوا مدى الثراء والتعقُّد اللذين يمكن أن يتسم بهما العمل الفني، وذلك على نحو قد لا يكون له نظير في تاريخ الفن، وقد أتاح لهم علمهم، وصبرهم، وذكاؤهم، أن يعيدوا تفسير أعمال تجاهلتها الأجيال السابقة، وأن يكشفوا عن معانٍ جديدة أعمق في الأعمال التي كانت معروفة ومألوفة منذ عهد بعيد. ولا بد لهم أن يعرفوا، خيرًا مما تعرف أية فئة أخرى من النقاد، أن هناك على الدوام تفسيرات مشروعة متعددة للعمل الواحد.

ولقد كانت النظرية الموضوعية هي علة مظاهر الضعف التي لا داعي لها في عدد من النقاد الجدد ... فليس من الضروري، لكي يكون المرء ناقدًا موضوعيًّا، أن يكون آخذًا بالنظرية الموضوعية. فما هو المعنى الهام «للموضوعية»، كما تطبق على النقد؟ إن القوة الحقيقية للفظ تكمن في أنه يؤدي إلى استبعاد المعرفة التي لا تتصل بالميدان الجمالي، كتلك التي نجدها لدى بعض السياقيين، والتدفق الانفعالي الذي لا يخضع لنظام، كذلك الذي نجده لدى بعض الانطباعيين، ومن الممكن تمامًا أن يكون الناقد موضوعيًّا بهذا المعنى، ويكون في الوقت ذاته من أنصار النسبية، مثل هذا الناقد يركز اهتمامه على ما هو كامن في العمل، وهو لا يستعين بالمعرفة السياقية إلا عندما تكون ذات صلة بالموضوع الجمالي، ولا يخلط بين استجابته المباشرة وبين التقدير. غير أنه يحكم على العمل دائمًا في صلته بما يشعر به الناس عندما ينظرون إليه بوصفه موضوعًا له طبيعته الباطنة، وهو يعلم، بل يؤكد، أن التفسيرات والتقديرات الأخرى للعمل تعادل تفسيره وتقديره الخاص، على الأقل، في صحتها.

وهناك كلمة أخيرة نتوجه بها محذرين من سوء فهم محتمل؛ فهذا الفصل قد ميَّز بين أنواع متعددة من النقد، لكل منها مسلماته ومناهجه وأغراضه، ولكن من الخطأ الاعتقاد بأن النقاد يمكن أن يصنفوا، بسهولة، تحت واحد فقط من هذه الأبواب؛ فمعظم الكتابات النقدية مزيج من واحد أو أكثر من الأنواع النقدية؛ فحتى أكثر النقاد «موضوعية» أو «شكلية» يقدم إلينا عادة استجاباته الشخصية للعمل، كما أن الجميع، فيما عدا أشد الانطباعيين تطرفًا، يفسرون العمل ذاته، حتى لو كان ذلك بطريقة غير مباشرة فحسب، بل إنه ليس من التناقض المنطقي أن يجمع البحث النقدي الواحد بين أنواع النقد الخمسة جميعًا، وإن كان مثل هذا الخليط المهجن سيبدو، على الأرجح، شاذًّا غير مترابط، ولكن على الرغم من أن معظم النقاد يستخدمون عددًا من المناهج، فإنهم يفضلون عادةً نوعًا بعينه منها.

ومع ذلك فإن الناقد الجيد يكيف أساليبه ومعايير القيمة لديه تبعًا للعمل الخاص الذي يدرسه، ومن ثَم فإنه يستخدم في الحالات المختلفة أنواع مختلفة من النقد. كما أنه يضع في اعتباره الجمهور الذي يكتب له، ومستوى ذوقه، ومدى تعوده على عمل له هذا الأسلوب أو النمط.

مراجع

(⋆) ريدر: مرجع حديث في علم الجمال، ص١٣٢–١٧٩، ٥٣٧–٥٧١.

(⋆) شورر، مايلز، ماكنزي (الناشرون): النقد.

Schorer, Miles, Mc Kenzie, eds., Criticism. (N. Y., Harcourt, Brace, 1948).

(⋆) فنتوري، ليونللو: تاريخ النقد الفني. ترجمة ماريوت.

Venturi, Lionello, History of Art Criticism, Trans. Marriott (N. Y., Dutton, 1936).

(⋆) فيفاس وكريجر: مشكلات علم الجمال، ص٤١٤–٤٣٠، ٤٩٨–٥١٤.

(⋆) فيتس مشكلات في علم الجمال، ص٢٧٥–٣٠٥، ٣٦٠–٣٧٩، ٦٦٠–٦٨٢.

ديموث، نورمان (الناشر): مختارات من النقد الموسيقي.

Demuth, Norman, ed., An Anthology of Musical Criticism (London, Eyre and Spottiswoode, 1947).

فراي: التحولات.

Fry, Transformations.

جراف، ماكس: المؤلف الموسيقي والناقد.

Graf, Max, Composer and Critic (N. Y., Norton, 1946).

هاوزر، آرنولد: التاريخ الاجتماعي للفن (أربعة مجلدات).

Hauser, Arnold, The Social History of Art (N. Y., Vintage, 1958).

بانوفسكي، إروين: المعنى في الفنون البصرية.

Panofsky, Erwin, Meaning in the Visual Arts (Garden City, Doubleday, 1955).

ستولمان، روبرت (الناشر): أبحاث ودراسات في النقد.

Stallman, Robert W., ed., Critiques and Essays in Criticism (N. Y., Ronald, 1949).

ستاوفر، دونالد، (الناشر): مقصد الناقد.

Stauffer, Donald A., ed., The Intent of the Critic (Princeton U.P., 1941).

سليفان: بيتهوفن.

Sullivan, J. W. N., Beethoven (N. Y., Mentor. 1953).

ويليك، رينيه، ووارين، أوستن: نظرية الأدب.

Wellek, René and Warren, Austin, Theory of Literature (N. Y., Harcourt, Brace, 1949).

ويمزات (الابن) وبروكس، كلينث: النقد الأدبي: تاريخ موجز.

Winsatt, W. K., jr., and Brooks, Cleanth, Literary Criticism, A Short History (N. Y., Knopf, 1957).

أسئلة

(١) حلل بدقة بعض الكتابات النقدية المتعلقة بأعمال معينة في المراجع الواردة في القائمة السابقة. ما أنواع النقد التي تمثلها هذه الكتابات؟ وهل يستخدم الناقد أكثر من نظرية واحدة من النظريات التي وصفناها في الفصل؟ وما هي العلاقة بين تفسيره للعمل وبين حكمه على قيمته؟

(٢) «لو تأملنا هذا النشاط الروحي الخاص لوجدناه دون شك يستجيب في بعض الأحيان لمؤثرات من الحياة، ولكنه أساسًا منطوٍ على ذاته؛ فالتعاقبات الإيقاعية للتغير تتحدد بقواها الداخلية الخاصة، وبإعادة تعديلها لعناصرها الخاصة في داخلها، أكثر مما تتأثر بالقوى الخارجية» (فراي: الإبصار والتصميم ... Fry, Vision and Design ص٩).

حلل مدى صحة هذا الرأي عن طريق اختبار تغير تاريخي رئيسي في الفن، على النحو الذي وصفه «هاوزر» في الكتاب المذكور في قائمة المراجع.

(٣) ادرس بعض تفسيرات «هاملت» في كتاب ويليامسون، المذكور من قبل، هل هناك أية تفسيرات منها تبدو لك أوفى من تلك التي نوقشت في هذا الفصل؟ وكيف تحدد مدى صلاحية التفسير؟

(٤) يقول سليفان، في الكتاب المذكور في قائمة المراجع، إن «سيمفونية الإيرويكا Eroica تعبير مترابط، متحقق على نحو يدعو إلى الدهشة، عن تجارب بيتهوفن الروحية.» (ص٧٦). ادرس عرض سليفان هذا الرأي، واذكر ما الذي يعنيه بلفظ «التعبير»؟ وما هي أدلته على هذا الرأي؟ هل هو يستدل من وقائع حياة المؤلف الموسيقي على طبيعة الموسيقى، أم العكس؟ وما مدى قوة حجته؟

(٥) انظر إلى تصوير لوحة تيسيان «أسطورة الحكمة» (شكل رقم ٢٧). هل يؤدي النقد السياقي لبانوفسكي إلى زيادة القيمة الجمالية للعمل؟ وإن كان الجواب بالإيجاب، فكيف يؤدي إلى ذلك؟

(٦) اقرأ دراسات أناتول فرانس النقدية «في الحياة والثقافة» هل هي انطباعية تمامًا؟ وهل لها أية صحة «موضوعية»؟

(٧) عُرِّف «المقصد النفسي» بأنه فهم الفنان للعمل الذي يريد أن يخلقه. وقد يكون مقصده، بمعنًى مخالف، هو كسب المال، أو تنبيه سامعيه إلى وجود مظالم اجتماعية معينة، أو الوصول إلى الشهرة، إلخ. فهل يمكن أن يكون للمقصد، بهذا المعنى، علاقة جمالية بالموضوع؟ وإن كان كذلك، فكيف؟ هل يمكنك تقديم أمثلة محددة؟

(٨) أي نظريات الفن التي درسناها من قبل (في الفصول ٥–٨) هي في رأيك أوثق ارتباطًا بكل نوع من أنواع النقد التي درسناها في هذا الفصل؟ اشرح إجابتك.

(٩) اذكر، بالنسبة إلى كل نوع من أنواع النقد التي درسناها في هذا الفصل، أعمالًا فنية معينة تعتقد أن من الممكن دراستها بواسطة هذا النوع من النقد على نحو أفضل مما تدرس بواسطة أي نوع آخر. اشرح إجابتك في كل حالة.

الفصل السابع عشر

الوظيفة التربوية للنقد

يصف الناقد أ. س. برادلي، في بداية كتابه الذي أصبح الآن كلاسيكيًّا: «التراجيديا الشيكسبيرية»، أهداف نقده، على نحو يتضح منه أن برادلي ليس ناقدًا فحسب، بل هو أيضًا ناقد يهتم اهتمامًا كبيرًا بمناهج النقد ووظائفه، وهو إلى هذا الحد يعد فيلسوفًا للنقد الفني.

وهناك هدف واحد يضعه برادلي قبل أي هدف آخر:

«لن أقول شيئًا عن مكانة شيكسبير في تاريخ الأدب الإنجليزي، أو تاريخ الدراما بوجه عام … أما المشكلات المتعلقة بحياته أو شخصيته، وتطور عبقريته وفنه، وأصالة أعماله المتباينة ومصادرها ونصوصها وعلاقاتها المتبادلة، فلن أتعرض لها، وإذا عالجتها فسوف يكون ذلك في نظرة سريعة. … فهدفنا الوحيد سيكون ما … يمكن أن يُسمَّى تذوقًا دراميًّا، أي تعميق فهم هذه الأعمال، بوصفها دراما، وزيادة الاستمتاع بها.»[1]

وهكذا يتجنب برادلي مختلف أنواع النقد السياقي؛ فمعظم دراساته للتراجيديات من قبيل النقد الباطن، وهذا يؤدي، كما يعترف هو ذاته، إلى تحليل المسرحيات. غير أن من الممكن تبرير التحليل عن طريق هدف النقد بدوره:

«إن العمليات التشريحية … لا يُقصد منها إلا أن تكون وسيلة لغاية، وعندما تُتم عملها (وهو لا يتم إلا مؤقتًا) فإنها تُخلي مكانها للغاية، التي هي نفس القراءة الواسعة الأفق … للدراما، التي بدأت منها هذه العمليات، ولكن هذه القراءة تصبح الآن ثرية بفضل نواتج التحليل، وبالتالي فإنها تغدو أكثر إرضاء وإمتاعًا بكثير.»[2]

---

[1] المرجع المذكور من قبل، ص١.

[2] المرجع نفسه، ص٢.

إن النقد الفني يكون تارة تفسيريًّا وتارة أخرى تقديريًّا، وهذه الوظائف النقدية هامة في ذاتها، ولكن السبب الرئيسي للتحليل والتقدير، في جميع مجالات القيمة، هو إثراء تجربتنا للقيمة في المستقبل؛ وعلى ذلك فإن الوظيفة الرئيسية للنقد الفني هي جعل التجربة الجمالية أفضل مما هي بدونه، أو جعلها «أكثر إرضاءً وإمتاعًا»، على حد تعبير برادلي. فالمبرر النهائي للنقد، بل أفضل مبرر ممكن له، هو المتعة الإنسانية المكتسبة.

ويؤدي النقد إلى جعل التجربة الجمالية أفضل عن طريق جعله الإدراك الجمالي أقدر على التمييز. فهو يتيح. لنا أن نرى ما لم نكن نراه من قبل. وبفضله نستطيع أن نميز كل ما يتضمنه العمل بوفرة، وبالتالي أن نستجيب له. فالنقد يوجه انتباهنا إلى تألق المادة الحسية أو سحرها، وإلى عمق الشكل والطريقة التي يؤدي بها بناؤه الشكلي إلى توحيد العمل، وإلى معنى الرموز، والروح التعبيرية للعمل بأسره. والنقد يعطينا إحساسًا «بالمقصد الجمالي» للعمل، بحيث لا نعود نطلب منه مطالب غير مشروعة. كما أن النقد ينمي «التعاطف» عن طريق إزالة التحيزات والغوامض التي تقف في طريق التذوق، وهو يفسر المواضعات الفنية والمعتقدات الاجتماعية السائدة في عصر الفنان، وهو يربط بين العمل الفني وبين العالم الكبير، ويبين مدى ارتباطه بتجربتنا الخاصة.

على هذا النحو، وعلى أنحاء كثيرة أخرى، يكون النقد «تعليميًّا»؛ فهو يعلمنا، ولكنه لا يقتصر على تلقيننا معرفة فحسب، بل إنه يوجه الإدراك، والفكر، والشعور، والخيال، على نحو مباشر أو غير مباشر، بحيث تستطيع كلها أن تتجه نحو العمل الفني بتعاطف وفهم.

وهكذا فإن الناقد يؤدي وظيفة لا غناء عنها في حياتنا الجمالية. فهو العراف والمرشد. ولقد قيل إن الفنان العظيم لا بد أن يخلق جمهورًا لأعماله، ولكنه نادرًا ما يفعل ذلك بدون الناقد العظيم. فالناقد يوجه الإدراك نحو قيم الفن الجديد غير المألوف وبذلك يشجع على قبوله. وقد كان النشاط التعليمي للنقاد هو السبب الرئيسي في بلوغ كثير من الفنانين شهرتهم؛ فالناقد رسكين أدى هذه الخدمة للمصور تيرنر، وأولين داونز Olin Downes أداها للمؤلف الموسيقي سيبيليوس، والناقد الناشر روبرت بريدجز للشاعر ج. م. هوبكنز. ولعل أفضل مثل على ما نقول هو ذلك الذي درسناه من قبل، أعني ما أنجزه روجر فراي بتعليمه جيلًا كاملًا كيف يمكن تذوق التصوير والنحت في فترة ما بعد الانطباعية.

لقد درسنا في الفصل السابق بعض الأنواع الرئيسية للنقد، وكل منها يمكن أن يكون تعليميًّا على أنحاء متباينة؛ وأود الآن أن أوضح ذلك بالنسبة إلى كل نوع من النقد على التوالي.

إن النقد بالقواعد يبدأ بتصنيف العمل إلى نمط معين، وهذا وحده يمكن أن يكون تعليميًّا، من الوجهة الجمالية، فوصف قصيدة بأنها «غنائية» أو «رثائية»، يعطينا بالفعل إحساسًا بمقصدها الجمالي، ويساعدنا على تهيئة أنفسنا على النحو الملائم ونحن نبدأ القراءة، فعندئذٍ نتوقع «روحًا» تعبيرية معينة، وإذا كان العمل خاضعًا إلى حد بعيد للتقاليد السائدة، فإننا نتمكن عندئذٍ من فهم مواضعاته الأسلوبية والشكلية، وفضلًا عن ذلك فإن تطبيق القواعد على العمل يؤدي إلى إبراز التفاصيل الهامة فيه، مما يترتب عليه أن يصبح إدراكنا أقدر على التمييز. وبعد ذلك فإن التقدير الذي ينجم عن الحكم بواسطة القواعد له نفس الوظيفة النقدية التي لكل تقدير، ألا وهي أنه ينبئنا بنوع ودرجة القيمة التي يمكننا أن نتوقع الاهتداء إليها في العمل. وهذا بدوره يؤثر في «تهيؤنا» الجمالي؛ فالنقد بالقواعد ينبئنا، في نفس الآن، بما «يكونه» العمل، و«بما يستحقه العمل».

ولقد رأينا من قبل أن النقد السياقي يبلغ أوج قوته عندما يعالج مادة العمل الفني ورموزه وموضوعه الفكري — وكلها عناصر تتجاوز العمل ذاته وتشير إلى «الحياة» — ويبلغ قمة ضعفه عندما يعالج العناصر الفنية الخالصة، عنصر الوسط التعبيري والقالب أو الشكل. ولو نظرنا إلى النقد السياقي في أحسن حالاته، مثلما ينبغي أن ننظر إلى كل نقد، لكان ذا قيمة لا تُقدَّر، بل إن من المستحيل تمامًا الاستغناء عن النقد السياقي في حالة أعمال معينة تنطوي على إشارات تاريخية أو اجتماعية، أو تكون الرموز فيها غير واضحة؛ فالمعرفة التي يكشفها لنا تساعد على «قراءة» العمل بطريقة منسقة، ولكن لا يمكن أن تصبح المعرفة، أو التفسير، ذات قيمة تعليمية إذا ظلت منفصلة عن التجربة الجمالية، بل إن من الواجب إدماج المعرفة ضمن «العتاد» الذي يواجه به المدرك العمل. «إن المعرفة الجمالية المثلى، والاستجابة الحساسة تمامًا، هي تلك التي تدمج كل النظام الذي تقوم على أساسه بالتمييز بين الأعمال المختلفة، في أعصابنا وعاداتنا»[٣] وفضلًا عن ذلك فإن التفسير الذي يساعد الناقد السياقي على بنائه ينبغي أن يترجم إلى لغة إدراكنا

[٣] برول: التحليل الجمالي: ص٥٧–٥٨. Prall, Aesthetic Analysis.

الحسي، فعلى المشاهد الجمالي أن «يبني» العمل وهو يتكشف أمامه — أي أن يميز ما له أهمية أساسية مما له أهمية ثانوية فحسب، ويقرر أي الأجزاء تترابط فيما بينها، وأين تقع نقطة الذروة في العمل ... إلخ، وبطبيعة الحال فإن الفنان يقدم إلى المشاهد إرشادات، غير أن العمل الواحد يمكن أن يفسر على أنحاء متباينة، كما رأينا من قبل أكثر من مرة، فليس في استطاعة الفنان أن يملي على نحو صارم الطريقة التي يمكن أن يفهم بها العمل، وعلى عاتق المشاهد أو المستمع تقع آخر الأمر مهمة الإدراك الإيجابي الخلاق. أما الناقد السياقي فلا يستطيع أن يقوم بها نيابة عنه، وإن كان يستطيع أن يقوم بالكثير في هذا السبيل.

أما الدور الذي يسهم به الناقد الانطباعي فيختلف عن ذلك كل الاختلاف. فهو يتجنب عمدًا المعرفة السياقية، ولا يقدم تفسيرًا شكليًّا، ومع ذلك فإن نقده بدوره يستطيع أن يكون ذا قيمة تعليمية، ما لم تكن «انطباعاته» بعيدة الصلة تمامًا عن الميدان الجمالي؛ ذلك لأن أحواله النفسية، وصوره الخيالية، وأفكاره، كما يصفها، يمكن أن توحي بما في العمل من ثراء، وهي تنبه، على نحو غير مباشر، إلى سمات العمل التي أثارتها، والانطباعي بدوره يعلمنا عندما يجعلنا بدورنا انطباعيين — إن جاز هذا التعبير — أي عندما يشجعنا على الإقبال على العمل بخيال خصب؛ فهناك عدد كبير منا يشعرون بالرهبة أو الوجل من الأعمال الفنية، ونحن نتردد في أن نفكر أية أفكار أو نشعر بأية انفعالات غير الأفكار والانفعالات «الصحيحة» التي قرأنا أو سمعنا عنها. أما الانطباعي فيستطيع أن يجعل إدراكنا أكثر مرونة، وإبداعية، وحيوية. وأخيرًا فإن أفضل ما يفعله الانطباعي هو أنه ينقل إلينا حماسته للعمل؛ ففي كتابته من الحماسة والسورة ما يفوق كتابة أي نوع آخر من النقاد، وهي تتسم بنفس الطرافة التي يتسم بها أي تعبير شخصي عميق. وكثيرًا ما تبدو الأنواع الأخرى من النقد، بالقياس إليه، جامدة لا حياة فيها؛ فقد تستطيع أنواع النقد الأخرى هذه أن تحلل بدقة وتحكم بإمعان، ولكن العملية بأسرها تبدو آلية سطحية، بحيث إننا نفرغ من قراءة النقد وما زلنا لا نشعر باهتمام لمشاهدة العمل بأنفسنا. أما الانطباعي فكثيرًا ما يثير فينا هذا الاهتمام؛ فبعد أن نقرأه نُقبل على العمل، لا بتعاطف فحسب، بل بتحمس أيضًا، والواقع أن مقياس نجاح الناقد إنما هو تلقائية تجربتنا وما يشيع فيها من استمتاع.

كذلك فإن «القصد النفسي» يُمكِن أن يكون ذا قيمة تعليمية بالنسبة إلى بعض الأعمال الفنية، وإن لم يكن كلها؛ فعندها يتساءل الناقد «ماذا كان الفنان يحاول أن يفعل»، ويكون في استطاعته الإجابة عن هذا السؤال، فإنه يجعلنا أكثر تعاطفًا مع

العمل، ويكون للسؤال أهميته الخاصة عندما يكون للعمل أسلوب أو شكل جديد؛ ذلك لأن لدى الناس ميلًا مؤسفًا إلى استبعاد أمثال هذه الأعمال على الفور، فإذا ما أتاح لنا «القصد النفسي» أن نفهم غرض الفنان، تكون هذه هي الخطوة الأولى نحو إدراك أن ما قام به قد يكون عملًا قيمًا. أما «المقصد الجمالي» فهو بطبيعة الحال ذو قيمة تعليمية في كل الأحوال، فلا بد أن يكون لدينا إحساس بما يحاول العمل أن يفعله، إذا ما شئنا أن نتأمله ونستجيب له على النحو الملائم، ولكن لما كان «المقصد الجمالي» يردنا إلى التجربة المباشرة، فإنه ليس مما يسهل وصفه؛ فهو يستعصي عادة على الوصف من خلال لغة التصورات المجردة. ومن هنا كان الناقد يجد لزامًا عليه في كثير من الأحيان أن يلجأ إلى لغة إيحائية مجانية من أجل نقل مقصد الفنان، والواقع أن الكثيرين من أفضل النقاد قد امتازوا بفضل هذا اللون من الكتابة، ولنستمع إلى جيمس أجيت James Agate وهو يقول عن سيمفونية تشايكوفسكي الخامسة إنها «غارقة في انفعال المسكنة»، ثُم يواصل كلامه قائلًا: «غير أني أحب أن أستمع إليها مثلما أحب أن أنظر إلى زهرة «الفوكسيا» وهي غارقة في المطر.»

وأخيرًا فإن النقد الباطن، كالنقد الجديد مثلًا، هو تعليمي بصورة واضحة؛ لأنه يوجه الإدراك نحو ما هو مختفٍ وراء السطح الظاهري للعمل؛ فهو إذ يكشف عن المعاني المتجسدة في العمل، يجعل تجربتنا أعمق، و«أكثر إرضاء»، على حد تعبير برادلي.

وهكذا فإن لكل نوع من النقد قيمة تعليمية، على طريقته الخاصة. ولكن لا بد «للقارئ العادي»، أي الشخص الذي يبدي بعض الاهتمام بالفن، ويود أن يزيد من اهتمامه به — لا بد له من أن يقوم بوظيفته أيضًا؛ فالنقد لا يمكن أبدًا أن يكون في ذاته كافيًا. وهو لا يمكن أن يكون بديلًا عن الشعور الجمالي المباشر، ولو نسينا هذا لكان في ذلك تشهير بالنقد وحرمان لأنفسنا من المتعة؛ ففي بعض الأحيان يكتسب الناس معرفة من الناقد، ولكنهم يخفقون في إدماج هذه المعرفة في تذوقهم للعمل، ويكتفون بأن تكون لهم القدرة على الكلام عن العمل بطريقة مقبولة، وفي أحيان أخرى يقرءون وصف الناقد لتجربته الخاصة، ولكنهم لا يحاولون أن يجربوا العمل بأنفسهم، والواقع أن النقد، آخر الأمر، لا يكون ذا قيمة تعليمية إلا في نتاجه النهائي — وهو التجربة الجمالية كما تمر بها، وعلى ذلك فإن النقد لا تكون له قيمة تعليمية إلا إذا بذل المدرك جهدًا من الانتباه والتعاطف الجمالي.

وربما كان ت. س. إليوت أشهر ناقد في عصرنا الحاضر، غير أنه يتحدث في الفقرة الآتية باسم «القارئ العادي» المستنير، فيقول:

«وإذن فالناقد الذي أدين له بأعظم الأفضال هو ذلك الذي يستطيع أن يجعلني أنظر إلى شيء لم أنظر إليه أبدًا من قبل، أو نظرت إليه بعينين أعماهما التعصب فحسب، وهو الذي يضعني أمام هذا الشيء وجهًا لوجه، ثم يتركني معه وحدي، ومنذ هذه اللحظة ينبغي عليَّ أن أعتمد على حساسيتي وعقلي وقدرتي على الحكمة».[٤]

وكما أنه لا يوجد نوع واحد من النقاد يحتكر لنفسه القيمة التعليمية، فكذلك لا يوجد أي نوع من النقد يظل معصومًا من خط التعليم الفاسد، فأي منهج نقدي يمكنه، بدلًا من أن يؤدي إلى إرهاق الذوق وحفز الاهتمام، أن يؤدي إلى النتيجة العكسية.

فالنقد بواسطة القواعد يمكنه أن يؤدي إلى طمس فردانية العمل الفني على أنحاء شتى. فعن طريق قيام هذا النقد بتقسيم العمل إلى أنماط، يؤكد أوجه التشابه، لا أوجه الاختلاف، بين العمل وبين الأعمال الأخرى، وعندئذٍ يكون هناك خطر حقيقي من أن يتغافل الناقد عما هو مميز لهذا العمل بعينه، ومن ثَم يدرك قارئه العمل بطريقة نمطية، وتكون استجاباته هي الاستجابات الآلية التي تكونت لديه بفضل أعمال أخرى تنتمي إلى هذا النمط، ولا يدرك العمل بوصفه موضوعًا جديدًا فريدًا، وفضلًا عن ذلك فإن تطبيق القواعد يؤدي إلى إعطاء أجزاء العمل أهمية تفوق أهمية الكل، وما لم يعوض حكم الناقد بالانتباه إلى الكل، فإنه يرتكب عندئذٍ خطأ «القتل من أجل التشريح». ويعجز عن أن يبين كيف تسهم الأجزاء فيما يسميه بوب «بالنتيجة الكاملة للكل». أما قارئه فتكون لديه معرفة بالتفاصيل، وتقديرات لكل منها، غير أن التذوق الجمالي يقتضي قبل كل شيء إحساسًا بالكل، وعلى هذا النحو وحده يستطيع المدرك أن يهيئ نفسه للاستجابة على النحو الصحيح، وعلى هذا النحو وحده يستطيع تفسير كل جزء تفصيلي، وإعطاءه مكانه في كلٍّ مترابط.

أما الخطر الناجم عن الالتجاء إلى النقد السياقي فهو خطر واضح، تدل عليه بصورة جلية كتابات كثير من السياقيين. هذا الخطر هو، بالطبع، أن الناقد يقدم إلينا معرفة عن العمل، ولا شيء غير ذلك، وأمثال هذا الناقد يعجزون عن بيان الطريقة التي

[٤] ت. س. إليوت «الحدود النهائية للنقد The Frontiers of Criticism» في كتاب «في الشعر والشعراء» ص١١٧ On Poetry and Poets (London, Faber and Faber, 1957).

تكون بها هذه المعرفة ذات صلة بتفسير العمل وتذوقه — بل إنه ليبدو أحيانًا أنهم لا يحفلون بذلك، وعندما يلم القارئ غير المنتبه بالوقائع السياقية يعتقد أن في هذا الكفاية، ولكنه قد يستخدم العمل عندئذٍ لا لشيء إلا لاستخلاص عناصر تكون أمثلة لهذه الوقائع — كأن يقول: «هذا هو الموضع الذي انتهت فيه قصة غرام المؤلف الموسيقي نهاية حزينة»، وما إلى ذلك، ولما كان كثير من الوقائع السياقية ليست له أية صلة بالناحية الجمالية، فإن مثل هذا القارئ كثيرًا ما يقضي وقته باحثًا في العمل عن أشياء لا وجود لها فيه؛ فالنقد السياقي يكون له تأثير عميق مضاد للتعليم الصحيح، عندما يسفر عن صرف الانتباه عن الموضوع الفني إلى سياقه.

كذلك فإن الناقد الانطباعي قد يعمل بدوره على صرف انتباهنا عن العمل الفني، فإذا كانت كتابته مثيرة أو جذابة، كما هي بالفعل في كثير من الأحيان، فإن القارئ ينظر إلى النقد على أنه غاية في ذاته، ويغيب عن عينيه العمل، ولو كان النقد مجرد تحليق جامح للخيال، كما هو في بعض الأحيان، فإن القارئ لا يتعلم منه شيئًا عن السمات الباطنة للعمل. وفضلًا عن ذلك، فحتى عندما يكون النقد ذا صلة بالناحية الجمالية، فإنه يكون عادة منحازًا إلى جانب واحد. فالانطباعي يمتاز بقدرة هائلة على تقديم وصف مثير للطابع العام للعمل، أو «مذاقه». غير أنه يكون عادة ضعيفًا في التفاصيل، ومن هنا فإن النقد لا يزيد من قدرتنا على التمييز؛ فالشخص الذي يقع تحت تأثير ناقد انطباعي، كثيرًا ما يستشعر حالة عامة غامضة، إزاء العمل، غير أنه يعجز عن إدراك التفاصيل التي هي كفيلة بأن تجعل انفعالاته أكثر تنوعًا وتخصصًا.

و«المقصد النفسي» هو جزء من سياق الموضوع الفي، ومن هنا فإن هذا النوع من النقد يتعرض لنفس الأخطار التي لاحظناها الآن في صدد النقد السياقي بوجه عام.

أما النقد الباطن فقد يبدو أنه لا بد أن يكون ذا قيمة تعليمية؛ ذلك لأنه يلتزم حدود العمل، ويجعل العمل أقوى دلالة بالنسبة إلينا، ومع ذلك فحتى عندما يظل تحليله للمعنى يأسره منحصرًا «في داخل» العمل — وهو ما لا يحدث في كل الأحوال، كما نجد في حركة «النقد الجديد»، فإن من الممكن أن يكون الأثر التعليمي لهذا النقد ضارة، وإن كان ذلك بطريقة خفية إلى حد ما.

ففي استطاعة الناقد البارع، الواسع الخيال، أن يجد — كما رأينا من قبل — كثيرًا من الإيحاءات المتباينة للمعنى في داخل العمل. ويمكن للناقد الخبير أن يبين على أي نحو ترجع جذور كل من هذه الإيحاءات إلى ألفاظ القصيدة أو الدراما. ومع ذلك فإن عرضه التفصيلي للمعنى قد يكون أعقد من أن يساعد على الإدراك الجمالي، إذ يعجز

المدرك عن استيعاب كل هذه المعاني في تجربته، وهنا أيضًا يتعين علينا أن نتذكر أن التجربة الجمالية تختلف اختلافًا ملحوظًا عن التجربة النقدية، ففي استطاعتنا أن نفهم كلًّا من المعاني التي يعرضها الناقد واحدًا بعد الآخر. غير أن هذه المعاني لا يمكن إدماجها في كل الأحوال في الموضوع الجمالي؛ ذلك لأن إيقاع الإدراك الجمالي سريع عاجل، في مقابل السير البطيء للتحليل، ولو حاول القارئ تمييز كل من المعاني التي يكشف عنها الناقد، لأصبح الإيقاع أكثر بطئًا، أو لتوقف تمامًا. وكما يقول رانسوم، في نقده لواحد من «النقاد الجدد». فإن «حركة القصيدة» لا بد أن «تزداد سرعة»[5] بالنسبة إلى ما يسمح لها الناقد بأن تكون عليه. أما العمل الذي يثقله قدر كبير من التفسير فإنه يغدو أعقد وأثقل من أن يدرك، وبالتالي يعجز عن إحداث تأثير مباشر فيمن يشاهده.

فلنتأمل حالة الطالب الذي يدرس مقررًا في الأدب، يستخدم فيه الأستاذ والكتاب المقرر مناهج حركة النقد الجديد، فبعد وقت قصير يستطيع أن يدرك مدى سطحية قراءته السابقة للقصيدة أو الرواية؛ فقد فاتته المستويات الأعمق للمعنى، وتلك الأبعاد «الزائدة» التي يجدها النقد الجديد في الأدب على الدوام. مع ذلك فإن عدم إدراكه لمدى تعقد العمل عندما قرأه لأول مرة، هو بعينه الذي أتاح له أن يدركه بوصفه وحدة عينية، وأن يشعر إلى حد ما بما فيه من إثارة للعاطفة والخيال. أما بعد أن يدرس الكتابات النقدية المتعلقة بالعمل، فإن معلوماته تغدو أفضل بكثير مما كانت عليه من قبل، ومع ذلك فإن كل المعاني التي تعلَّمها لا يمكن أن تُدمج في الكيان الجمالي للعمل، ويترتب على ذلك أن تغدو قراءته للرواية، في معظم الأحوال، عملية تعرُّفٍ على المعاني، واحدًا تلو الآخر، وبذلك يفقد العمل حيويته وإثارته.

وهكذا فإنه لا يكفي أن يكون النقد ذا صلة بالناحية الجمالية، بمعنى أن يلتزم النقد ما هو موجود في العمل، بل ينبغي أيضًا، لكي يكون ذا قيمة تعليمية، أن تكون له مثل هذه الصلة، بمعنى إمكان اندماج ما نتعلمه في التجربة الجمالية وتعميقه لها؛ فالنقد الذي يشتت الانتباه الجمالي ويحوله إلى تدريب على المعرفة، أبعد ما يكون عن القيمة التعليمية.

ولا أكاد أجدني في حاجة إلى القول إن ما سبق لا يترتب عليه ضرورة عدم وجود أي إيضاح للمعاني؛ فمن الحُمق أن يعتقد المرء ذلك، لأن هذا الاعتقاد يحرمنا من جميع

[5] «النقد الجديد The New Criticism» ص١٢٣.

المكاسب التعليمية للنقد الباطن، بل إن ما نستخلصه مما سبق هو أن الناقد ينبغي أن يضع في اعتباره على الدوام التجربة الجمالية التي سيمر بها القارئ، فعلى الناقد أن يتذكر الفوارق الواضحة بين التحليل وبين الإدراك الجمالي، وبالتالي فإن عليه أن يتذكر حاجات الإدراك الجمالي وحدوده، ومن ثَم فإن عليه هو ذاته أن يضع حدودًا لتفسيره، وعليه أن يحاول جعل الإدراك أكثر وعيًا وأعمق معرفة، ولكن من واجبه ألا يثقله إلى حد لا يعود معه قادرًا على أداء وظيفته على الإطلاق.

ونستطيع أن نعمم هذا الاستنتاج بحيث ينطبق على جميع أنواع النقد؛ فقد وجدنا أن النقد يمكن أن يكون له تأثير تعليمي مضاد على أنحاء متباينة، وليس لهذا الأمر علاج مضمون. غير أن الأرجح أن يكون النقد تعليميًّا عندما يسعى الناقد دائمًا إلى احترام مسئوليته نحو تجربة قارئه الجمالية في المستقبل، وجميع أخطاء النقد التي ناقشناها من قبل ناتجة عن إغفال هذه المسألة: إذ يصبح الناقد مستغرقًا في ذاته، أو يفتتن بمناهجه، أو يكون في واقع الأمر أكثر اهتمامًا بإظهار معلوماته، منه بالاستمتاع بالفن، والواقع أن الناقد لا يمكنه أن يساعد المشاهد ويرشده إلا إذا وضع في اعتباره طبيعة الوعي الجمالي، وعلى أي نحو يسير، وما الذي يسعى إليه. فأيًّا كانت مناهج النقد، فإن عليه آخر الأمر أن يعمل على «تكوين حالة كاملة من الشعور والوعي في العقل المتلقي»[٦]؛ حالة تتيح للمدرك أن يستجيب للعمل الفني بدقة وعمق.

إن للتجربة الأسبقية من حيث الأهمية والقيمة؛ فهي هدف النقد أو غايته، وما النقد إلا وسيلة أو عامل مساعد، لا غاية في ذاته.

ويترتب على ذلك بعض المبادئ التوجيهية الأخرى بالنسبة إلى النقد.

فلا بد أن يعترف الناقد دائمًا بأن تفسيره وحكمه التقويمي ينبغي أن يختبر في التجربة الجمالية؛ فهُما لا يستطيعان أن يثبتا نفسَيهما، وإنما يتم إثباتهما عندما يمكن استخدام التفسير بطريقة مثمرة في داخل الوعي الجمالي، وعندما يتمشى الحكم مع القيمة التي يشعر بها الناس بالفعل عندما يصادفون العمل. ومن هنا فليس ثمة مجال للأحكام القاطعة أو المعصومة من الخطأ في النقد الفني، فالنقد فرض، أو ينبغي أن يكون فرضًا، لا حكمًا قطعيًّا.

---

[٦] رتشاردز: النقد العملي، ص٣٣٣.

ولما كان النقد فرضًا، فإنه مُعرَّض لإعادة النظر على الدوام، فلا بد أن يرجع الناقد على الدوام — شأنه شأننا جميعًا — إلى العمل ذاته، ويكاد يكون من المؤكد أنه سيغير رأيه عندما يميز فيه تفاصيل لم يرها من قبل، ويكتسب استبصارات جديدة، ما لم يكن متمسكًا بتفسيره الأثير لديه بطريقة متحجرة. ولو رجعت إلى الفقرة التي اقتبسناها من برادلي عند بداية هذا الفصل، لوجدته يقول عن التحليل النقدي إنه «لا يمكن أن ينتهي إلا بصورة مؤقتة». أما الناقد الذي ينسى ذلك، فإنه يدفع ثمن نقده الضيق الأفق، القصير النظر.

وفضلًا عن ذلك، فإن من واجب الناقد أن يختار مناهجه ومعايير القيمة لديه في ضوء التجربة الجمالية، وعليه أن يكيف الطرق التي يتبعها وفقًا لطبيعة الموضوع الجمالي. فكثيرًا ما تكون المعايير القديمة غير صالحة للحكم على أعمال جديدة ومختلفة. وعلى الناقد، بوصفه مدركًا جماليًّا، أن يبذل كل جهد لإدراك ما هو قيم في العمل، كما أن عليه، بوصفه ناقدًا، أن يختار — أو يصطنع في كثير من الأحيان — أساليب للتحليل تفسر قيمة العمل، ومن هنا كان لا بد أن تكون مناهج الناقد ومعاييره مرنة، لا جامدة، ولا بد أن تكون متنوعة، لا محدودة، حتى تستطيع أن تستوعب التباين الهائل للأعمال الفنية.

كذلك فإن الناقد الذي يعترف بثراء الأعمال الفنية، لا بد أن يعترف أيضًا بأن هناك تفسيرات كثيرة مشروعة للعمل، لا تفسير واحد. وعلى ذلك فإن هناك أحكام قيمة صحيحة متعددة، لا حكم واحد. فالمشاهدون المختلفون يجدون في العمل قيمًا مختلفة، والهدف في كل الحالات هو التجربة الجمالية. ولا بد من احترام أي تفسير له ارتباط بالناحية الجمالية، ويتصف بالتماسك، ويشجع على التجربة الجمالية الأصيلة. ولهذا السبب بدوره لم يكن هناك مبرر للنزعة القطعية في النقد.

غير أن هناك سببًا آخر، هو السبب النهائي، للتواضع في النقد؛ فللأعمال الفنية ثراء لا يُستنفد، وليس ثمة حد لما تستطيع هذه الأعمال تقديمه إلى أولئك الذين يقبلون عليها بحب وتعاطف منزه. فليس في وسع أي تفسير واحد أن يستخلص القيمة الجمالية من العمل، ولا حتى تلك القيمة الجزئية التي يتصف بها العمل على أساس هذا التفسير وحده كما لا يمكن لعدد كبير من التفسيرات أن يلخص جميع القيم التي قد يكشف عنها العمل، ولا يكفي لذلك أي قدر من الكلام النقدي؛ فالناقد الذي يحترم الفردانية النفيسة للعمل يعلم أنه ما زال هناك المزيد مما ينبغي قوله، ويعترف بذلك راضيًا،

وبالفعل سيكون هناك دائمًا المزيد مما ينبغي قوله، ومهما بلغت كثرة ما نقوله عن العمل الفني، فإنه، عند ذلك الحد الفرضي النهائي للانتباه أو الاهتمام، سيظل الشيء ذاته موجودًا هناك على الدوام، دون أن يُمس».[٧]

المراجع

إليوت، ت. س.: «الحدود النهائية للنقد» في كتاب «في الشعر والشعراء»، ص١٠٣–١١٨.

Eliot, T. S., "The Frontiers of Criticism," in "On Poetry and Poets" (London, Faber, and Faber, 1954).

فرنش (الناشر: الموسيقى والنقد).

French, ed., "Music and Criticism".

أيزنبرج، آرنولد: «الاتصال النقدي» في كتاب «علم الجمال واللغة». الناشر إلتون، ص١٣١–١٤٦.

Isenberg, Arnold, "Critical Communication," in "Aesthetics and Language," ed. Elton (N. Y., Philosophical Library, 1954).

رتشاردز: النقد العملي.

Richards, Practical Criticism.

أسئلة

(١) «التحليل طريقة لا غناء عنها، غير أن تحليل قطعة معينة لا تكون له قيمة لأي شخص لا تكون لديه معرفة سابقة بالعمل.»

فرجيل طومسون «في الحكم على الموسيقى» في كتاب فرنش المذكور من قبل، ص١١١.

هل تعتقد أن هذا الرأي صحيح؟ وإن كان كذلك، فلماذا؟

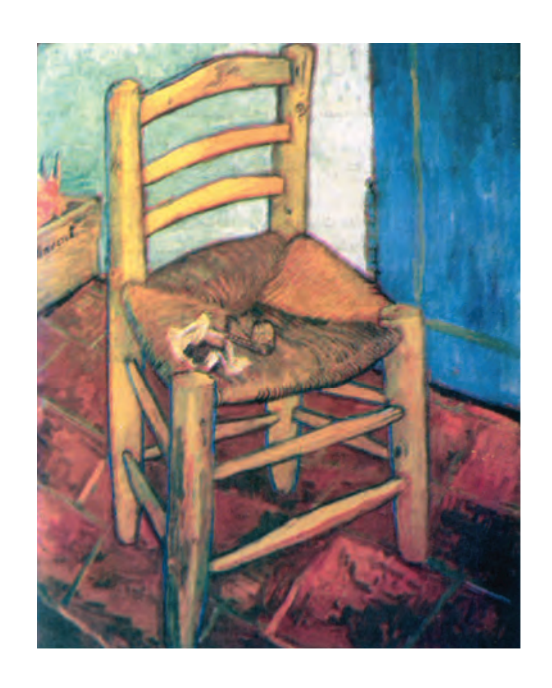
[٧] بلاكمير: مهمة الناقد A Critic's Job of Work، ص٢٧٦.

(٢) على أي الأنحاء يستطيع النقد أن يساعد الفنان الخلاق؟ هل يمكنك الاهتداء إلى أية أمثلة محددة يعترف فيها الفنان بمثل هذه المساعدة؟

(٣) «إن الناقد الجيد لا يسمح لنقده بأن يكون غريزيًّا أو مستعارًا.»

بلاكمير «مهمة الناقد» المرجع المذكور من قبل، ص٢٧٧.

ما الذي تعتقد أن بلاكمير يعنيه بلفظي «غريزي» و«مستعار» هنا؟



اللوحة رقم ١: فان جوخ: الكرسي الأصفر.



اللوحة رقم ٢: شان Shahn: كرة اليد.



اللوحة رقم ٣: جريكو Gericault: قارب الميدوزا.



اللوحة رقم ٤: جرنفالد: صلب المسيح.



اللوحة رقم ٥: بيروجينو: صلب المسيح.



اللوحة رقم ٦: كوريجيو: جوبيتر وأنتيوبي.



اللوحة رقم ٧: سورا Seurat: «يوم الأحد عصرًا في جزيرة لاجراندجات».



اللوحة رقم ٨: فان جوخ: الليل المرصع بالنجوم.



اللوحة رقم ٩: سيزان: الحجر المسمى بيبيموس Bibemus.



اللوحة رقم ١٠: صورة فوتوغرافية لنفس الموضوع أخذها «إيرل لوران».



اللوحة رقم ١١: موديلياني: جين هيبوتيرن.



اللوحة رقم ١٢: هارنت: بعد الصيد.



اللوحة رقم ١٣: شالفانت: بعد الصيد.



اللوحة رقم ١٤: كولفتس: الوالدان.



اللوحة رقم ١٥: سان جودان: الحزن.



اللوحة رقم ١٦: هوجارث: «هويتسلي».



اللوحة رقم ١٧: برانكوزي: طائر في الفضاء.



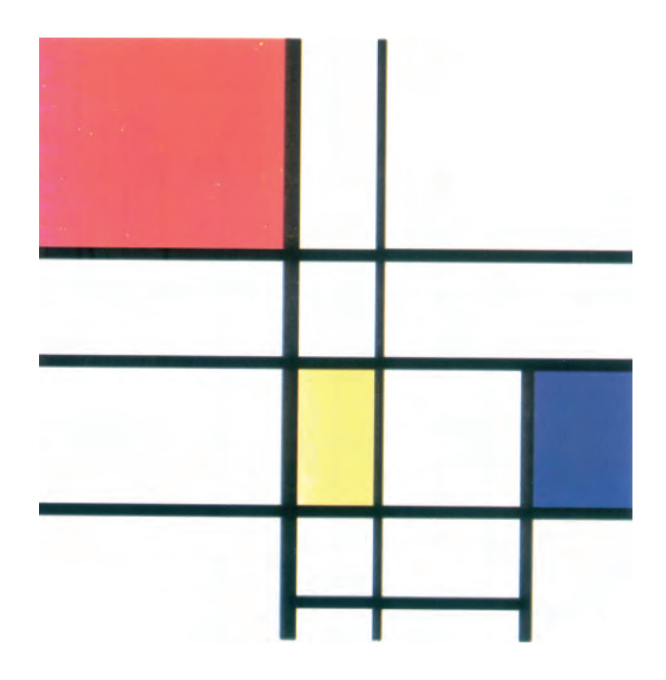
اللوحة رقم ١٨: مونيه: قصر الدوق في البندقية.



اللوحة رقم ١٩: سيزان: لاعبو الورق.



اللوحة رقم ٢٠: بيكاسو: صبايا أفينيون.



اللوحة رقم ٢١: موندريان: تكوين بالأبيض والأسود والأحمر.



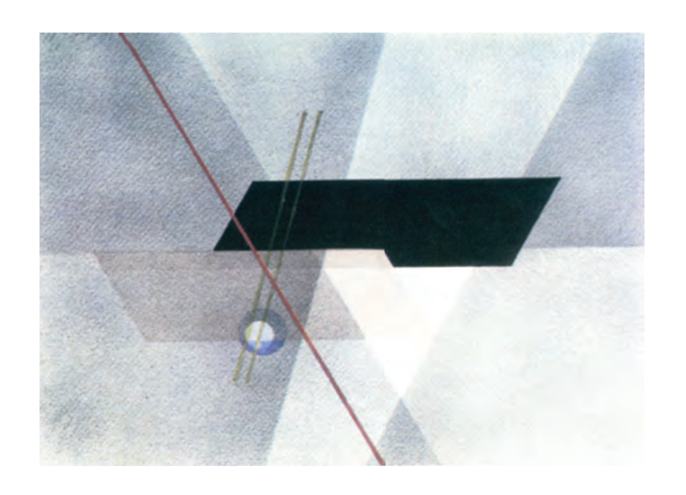
اللوحة رقم ٢٢: مور: جسم ممدد.



اللوحة رقم ٢٣: جوتو: موت القديس فرنسيس.



اللوحة رقم ٢٤: جويا: حادث في حلبة المصارعة في مدريد.



اللوحة رقم ٢٥: موهولي-ناجي: تكوين.



اللوحة رقم ٢٦: بيكاسو: قدح البيرة، أو صورة جيم سابارت.



اللوحة رقم ٢٧: تيسيان: أسطورة الحكمة.



اللوحة رقم ٢٨: زوراخ: طفل مع قطة.

